BIANCO E NERO

ANNO I • N. 6 • 30 GIUGNO 1937-XV

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(Orazio - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

La musica e il film

Al Congresso Internazionale di Musica che ha avuto luogo a Firenze dall'11 al 17 maggio scorso, alcune sedute sono state dedicate alla discussione dei rapporti fra la musica e il film. È questo il secondo Congresso Internazionale (il primo ebbe luogo nel maggio 1935 nella stessa città) in cui sono stati esaminati teoricamente questi rapporti. Ma assai prima che il problema si imponesse all'attenzione dei critici, la necessità della musica nello spettacolo cinematografico era stata praticamente riconosciuta.

Lo spettacolo cinematografico sin dagli inizî, quando il film non era che una pantomima movimentata, è stato sempre accompagnato dalla musica. E questo per due ragioni: l'una fisiologica l'altra estetica. È stato osservato come sia nella natura umana di tollerare piuttosto la tenebra che il silenzio, e tutti avranno notato come un senso di vuoto e di malessere si diffonda nella sala quando l'apparecchio sonoro non funziona più per qualche guasto improvviso. Ora la musica nei film muti rappresentava l'unico elemento sonoro che oggi è costituito anche da parole e da rumori. Quanto alla ragione estetica della necessità della musica nello spettacolo cinematografico, quando non vi siano parole o rumori, essa è determinata dal bisogno di stabilire un tramite fisico fra la visione irreale e lo spettatore. Perchè la musica nel film non ha solo la funzione di integrare obbiettivamente la visione silenziosa, ma di commentarla dal punto di vista dello spettatore, funzione analoga questa (non stupisca il richiamo storico) a quella del coro nella tragedia greca.

La musica che si eseguiva durante la proiezione dei film muti era di due generi: era formata di *suites* di marce o di ballabili, o di brani di carattere lirico drammatico, tolti per lo più da opere in voga. Nel primo la musica aveva una funzione ritmica, nel secondo espressiva. E i due generi si alternavano a seconda che l'azione aveva un carattere

movimentato o patetico, che la musica cioè dovesse avere la funzione di dare unità ad un gruppo di scene o di esprimere il sentimento particolare di una data scena. In quest'ultimo caso le musiche erano scelte in modo da rendere, col ricordo delle parole e delle situazioni per cui erano state composte originariamente, più evidente il significato della scena commentata. Così per esempio per una scena passionale, si suonava la romanza della *Fedora*, per una scena di morte il preludio della *Traviata* e così via. Il procedimento sembra poco artistico, ma ha un precedente storico nelle musiche delle pantomime del secolo XVIII, che non avevano nulla di originale, ma erano degli « arrangements » di arie conosciute, eseguite senza parole, il cui ricordo serviva ad illuminare le situazioni. Così per esempio, nel ballo *Didone* di Salvatore Viganò, rappresentato alla Scala, ai primi dell'800, Didone, come è detto nella didascalia, « vagheggia il suo fido Enea » sulla musica dell'aria « Voi che sapete » delle *Nozze di Figaro*. Come si vede non vi è nulla di nuovo in arte, e recentemente Charlie Chaplin nelle *Luci della città* ha impiegato la musica della popolarissima *Violetera* ogni volta che appare sullo schermo la protagonista, che è una fioraia.

Ma, a parte l'accompagnamento consistente in un mosaico di pezzi noti, il cui saggio più notevole in Italia fu composto da Giacomo Setaccioli per il film *Fabiola*, realizzato dalla Palatino nel 1915, si è pensato anche di comporre della musica espressamente per il cinematografo, e il primo tentativo crediamo sia quello fatto nel 1913 da Max Reinhardt nel film *Il miracolo* con musica di Humperdink. Contemporaneamente Ildebrando Pizzetti componeva per *Cabiria* di Gabriele D'Annunzio la « sinfonia del fuoco » ad animare la scena del terribile rito di Molok. Successivamente apparivano *Rapsodia satanica* di F. M. Martini, con musica di Mascagni, *Frate Sole* con musica di Luigi Mancinelli e *Fantasia bianca* con musica di Vittorio Gui.

Senonchè tutti questi tentativi di rappresentazioni sinfonico-cinematografiche non hanno avuto alcun successo durevole, e la funzione delle musiche composte espressamente non è sembrata dissimile da quella che aveva l'accompagnamento improvvisato dal pianista anonimo: colmare il vuoto che produceva la visione silenziosa. Questo principalmente per il fatto che tutti i musicisti citati e non citati, hanno seguito un principio errato. Essi han composto le loro musiche cercando di commentare l'azione scena per scena, particolare per particolare, mentre la musica può determinare il gesto, non seguirlo; può evocare delle immagini, non tradurle in suono. È insomma dal mondo dei

suoni che si deve salire a quello delle immagini. E se questo non accade, la musica cessa di essere l'elemento essenziale e diventa puramente accessorio, se non addirittura ingombrante.

Perchè ciò non avvenga è necessario semplicemente che il musicista non cerchi di commentare l'azione già realizzata o concepita in tutti i suoi particolari, ma si ispiri nelle linee essenziali alla trama generale del soggetto, i cui particolari debbono poi essere determinati e suggeriti dalla musica stessa, chè la musica determina nella metà degli ascoltatori gesti o immagini visive. Non si tratta di una cosa nuova e di un procedimento escogitato per trovare alcunchè di singolare. È senz'altro quello che ha fatto una ventina di anni or sono Sergio Diaghileff nel comporre i suoi famosi balli. I quali sono stati generati da notissime musiche sinfoniche, e appunto per questo si differenziano dai vecchi balli e dalle vecchie pantomime, rappresentando, come abbiamo avuto occasione di sostenere ampiamente in un libro intitolato *La rinascita del dramma*, la forma più avanzata del teatro musicale.

Ora il cinema può andare ancora oltre in questa direzione e rappresentare la materia dei sogni più tenui: tutto quello che è nei reami della favola e che, essendo fantasmagorico, è impossibile mettere in iscena su qualsiasi palcoscenico, per quanto moderno.

Un tentativo di realizzare questo dramma « fantasmagorico » fu fatto una diecina di anni or sono da A. Obey, l'autore della notissima commedia *La sorridente Signora Beudet*. Il quale immaginò per lo schermo delle trasposizioni di alcune musiche di Claudio Debussy, il più visivo dei musicisti moderni, con una penetrazione musicale e una fantasia non comuni. E ricordiamo quella del notissimo preludio intitolato: *La Cathédrale engloutie*.

Nella *Cathédrale engloutie* Debussy ha voluto esprimere musicalmente la leggenda della città di Ys inghiottita dal mare. La fluidità delle armonie e la profondità delle sonorità, ci danno la suggestione di un abisso oceanico, in cui dorme un tempio. Ora ecco come Andrea Obey realizza questa suggestione.

La collera di Dio ha inghiottito sotto il mare una città peccatrice e la sua cattedrale dove i morti vengono a pregare per il loro perdono. Le quattro prime battute di preludio gli servono per sovrapporre per due volte dei piloni fluidi, vertiginosi, di cui si perde la sommità. Si vedono sprofondare questi piloni nelle profondità sottomarine. Noi assistiamo al lavoro preliminare dell'architetto musicista costruttore di sogni.

Le due battute seguenti sono tradotte da un raggio di luna che rende immateriali i cori, gli stalli e l'altare, inondati da una misteriosa luminosità. Una strana aurora si leva su questo santuario, e l'idealizza, ma senza precisarlo. « Una corona translucida di meduse si accende dolcemente intorno all'altare, come i ceri si accendono prima della messa ». Al momento in cui il ritmo si gonfia, si sente salire sullo schermo « un vasto clamore di folla e di mare...; su di un pavimento color chiaro di luna, delle cappe nere sfilano verso il portale..; ondeggiamento di organo e di campane...; dei grandi pesci spauriti sfilano come tratti di luce nelle acque cupe... ».

Le battute seguenti ci fanno vedere dei penitenti che invadono la chiesa con un fervore mistico: « Essi cantano tutti con gli occhi chiusi, la bocca aperta nelle loro facce di avorio ». Poi è la messa prodigiosa... Un senso di forza, di vastità, di serenità e disperazione. Questo pensiero è concentrato nel suonatore di organo, magro, inquietante, con i capelli lunghi, neri. Egli suona con gli occhi chiusi, con una passione che curva sui loro inginocchiatoi i peccatori, che schiaccia l'angoscia dei peccati innumerevoli... L'organo li piega e li raddrizza come fa vento d'uragano su di un campo di grano... In dodici battute tutto questo quadro è chiaramente riassunto per tocchi lenti e fuggevoli che le « dissolvenze » rendono più pieghevoli e persuasivi. L'organo si calma, si fa un poco di serenità. Ad un tratto appare sul pulpito un prete implacabile. Egli è « grande, duro, come una figura di pietra, sotto un cappuccio orlato di ermellino ». È l'inquisitore di Paolo Laurens. Egli vaticina sopra l'innumerevole folla dei penitenti inginocchiati, poi, come le modulazioni l'esigono, egli s'addolcisce fino a benedire.

Un breve silenzio misterioso. La messa d'espiazione termina. L'ufficiante all'altare apre le braccia e congeda i fedeli. Sprofondamento lento dei morti e della cattedrale sotto le pieghe gravi del mare onnipotente...

« Sonorità visuali smorzate ». Due battute ci mostrano i due piloni immateriali che spariscono a loro volta, e sotto le ultime quattro battute grevi e misteriose è il mare infinito che innalza un picco — che i flutti coprono e scoprono — « un picco teso come una preghiera supplichevole verso il cielo nuvoloso ».

L'invenzione del sonoro che permette di realizzare il più perfetto sincronismo tra la musica e l'immagine ha permesso che sorgesse un genere originalissimo di cinema musicale, il quale è costituito dalle famose *Sinfonie Colorate* di W. Disney. I disegni animati non sono

cosa nuova, chè anzi sono apparsi sin dagli inizî del cinema. Quello che ha dato loro nuova vita e che costituisce la loro profonda originalità, è il più perfetto sincronismo dei movimenti delle immagini con la musica. Perchè in essi la musica non accompagna l'azione ma determina in modo preciso tutto il gioco di essa. È superfluo ricordare i soggetti di queste sinfonie colorate, di un umorismo e di una grazia inimitabili. Diremo soltanto che se il cinema sonoro non dovesse produrre altro, avrebbe già prodotto abbastanza. Chè queste sinfonie colorate sono l'espressione più moderna e più perfetta di tutta l'arte meccanica.

Prescindendo da questo genere, si sono fatti altri tentativi per dar corpo alle visioni generate dalla musica. Il Retenfeld ha messo in scena fra l'altro *L'apprenti sorcier* di Paul Dukas. Ed ha avuto successo una breve azione su la *Blak and tan Fantasy* di Duke Ellington. Nel primo saggio la trama è poco aderente alla musica, nell'altro la realizzazione scenica che si svolge sul palcoscenico di attori negri resta al disotto della suggestiva musica cui s'ispira. Più interessante è il saggio dato da W. Ruttmann con il breve film *In der Nacht*, composto sulla musica omonima di Schumann, nel quale con un sapiente montaggio di scene naturali sono rese addirittura visibili le più lievi inflessioni musicali.

Valendosi non di elementi naturali ma di elementi pittorici e di deformazioni surrealiste, l'Alexejeff ha realizzato un film sulla musica del poema sinfonico *Notte sul Monte Cavo* di Mussorgsky. Ma la più compiuta realizzazione di visioni determinate dalla musica è stata fatta da Max Reinhardt nel *Sogno di una notte di mezza estate* nella scena del *notturno* e dello *scherzo* in cui la musica notissima di Mendelssohn il regista ha realizzato compiutamente sullo schermo in uno scenario naturale i principî che informano i balli russi.

Ma circa i rapporti fra la musica e l'immagine occorre fare alcune osservazioni. La musica è fatta di vari elementi dei quali ciascuno può essere preponderante. Essi sono il ritmo, la melodia, l'armonia e il colore strumentale. Quando prevale il ritmo, esso determina i movimenti euritmici della danza o della marcia; a sua volta la melodia, che costituisce l'elemento specifico della musica e quello puramente umano, può determinare, come ha documentato A. De Rochas con fotografie di soggetti ipnotizzati sotto l'azione di date musiche, il gesto espressivo; l'elemento armonico infine e quello coloristico possono suggerire nell'ascoltatore dei paesaggi, che d'altra parte secondo la famosa definizione di Amiel, non sono che degli « stati d'animo ».

Esiste una profonda analogia fra il mondo dei suoni e quello delle forme e dei colori. La terminologia che denomina i suoni gravi o acuti, bassi o alti, scuri e chiari, dando loro, vale a dire, delle caratteristiche cromatiche o spaziali, è la conferma di questa analogia. Ora come la pittura rende l'impressione visiva del paesaggio, la musica moderna può rendere l'impressione uditiva dello stesso paesaggio. Fausto Torrefranca nella *Vita musicale dello spirito* ha definito con acutezza le relazioni fra l'impressione visiva e quella uditiva del paesaggio. « Il suono e l'eco delle voci del paesaggio — egli scrive — è la « rivelazione sintetica » di quel paesaggio: è la musica propria di esso. L'eco ampia solenne e ottusa che i suoni hanno quando cade la neve, l'eco fresca e netta, come acuita dalla brezza che è fra le colline a primavera, il tardo vibrare del campano pastorale nell'umidore della sera fra i monti, la chiarezza luminosa delle voci che cantano nel sole, l'improvviso rompere dei suoni che si accostano nella nebbia, il richiamo dell'uomo — più alto e di maggiore intervallo fra i monti che sul piano — e mille altre infinite modalità di risonanza, ecco ciò che riesce più sinteticamente descrittivo, più capace di integrazione, più ricco di consenso spirituale di ogni tentativo descrittivo: esso è l'inizio riassuntivo che vale più di ogni faticoso svolgimento ».

Lo sviluppo dell'elemento armonico nella musica moderna ha portato naturalmente alla rappresentazione del paesaggio. I pezzi per pianoforte di Roberto Schumann, per non citare che i più noti, portano spesso dei titoli pittoreschi che danno una direzione determinata all'ascoltatore, ma è sopratutto nelle musiche di Claudio Debussy che l'elemento pittoresco e impressionistico si rivela compiutamente.

Ora se nelle musiche in cui prevale il ritmo esiste una continua e rigorosa corrispondenza fra la musica e l'immagine, sia che si tratti di una persona che danzi o di un cavallo che galoppi o di un corteo che sfili, nelle musiche in cui prevale l'elemento melodico o passionale, la musica è più lenta della visione corrispondente. Perchè è sufficiente un istante: un semplice giro d'occhi a definire uno stato d'animo, mentre occorre un certo tempo perchè un'idea musicale si estrinsechi. La musica allora deve limitarsi a costituire l'atmosfera dominante di una data scena, in cui la successione delle inquadrature deve essere lentissima.

E ancora più lenta, e determinata solo da modulazioni armoniche e da metabolie ritmiche, deve essere questa successione nei pezzi di carattere impressionistico, evocatori di paesaggi. Poi che il paesaggio per definizione è immobile. Il difetto del film di Ruttmann *In der Nacht*,

cui abbiamo accennato, a parte alcune immagini di indiscutibile bellezza evocate irresistibilmente dalla musica (foglie portate via dal vento, gocce cadenti in specchi d'acqua) è nell'aspetto movimentato che assume il paesaggio. Solo alcuni brevi pezzi, come potrebbero essere alcuni *Preludi* di Chopin, in cui un ritmo persistente crei una atmosfera suggestiva, possono evocare immagini naturali in movimento. Il primo *Preludio* in « do » per esempio può evocare una visione di fiamme, e l'ottavo in « fa diesis minore » che va sotto il nome di preludio della goccia d'acqua, evoca una successione di alberi squassati dal vento. Ma in questo caso, come nella danza, è il ritmo che prevale e che è comune alla musica e alla visione.

Infine è da osservare ed è questa una conseguenza delle osservazioni precedenti, che la visione non sorge contemporaneamente alla audizione, ma è la risultante di questa. Non senza ragione Debussy ha messo i titoli solo alla fine dei suoi preludî. La visione, in altre parole, non fa che sintetizzare nello spazio quello che la musica realizza « per gradi » nel tempo. E a titolo di curiosità se non di documentazione, riportiamo da un manifesto futurista, del 1924, compilato con Franco Casavola, un brano riguardante *Le sintesi visive*, con cui si cercava di risolvere il dissidio fra la visione e l'immagine.

« Noi risolviamo questo dissidio, è detto nel manifesto, creando le « sintesi visive » che sono la realizzazione scenica dell'idea dominante ed essenziale di un brano di musica. Nella stessa maniera che il calore diventa luce, la musica, nel punto culminante del suo svolgimento, diventa come incandescente, generando la visione, la quale deve apparire e dissolversi per gradi. Solo così l'equilibrio fra la sensazione musicale lenta e quella visiva rapida è ristabilito. Esempio: il preludio n. 20 in « do minore » di Chopin, si inizia con una frase « ff. » di carattere cupo, scandita largamente da una serie di accordi solenni. Segue, come una ripercussione, una seconda frase « f. ». L'ultima frase è ripetuta « pp. » come un'eco, e si estingue su di un accordo tenuto.

La sintesi visiva di questo pezzo potrebbe essere una fuga di arcate potenti, viste in una luce tragica: la prima arcata enorme, in primo piano, le altre in prospettiva, decrescenti, se si vuol considerare il « ff. » iniziale e l'effetto del « diminuendo ». Si può considerare invece l'effetto della eco che è nell'ultima parte del preludio e sintetizzarlo con una visione analoga, di riflesso o di miraggio. Infine il procedere del pezzo dalla regione bassa ad una più alta, può suggerire una forma

piramidale elevantesi nella luce. Il principio ammesso concede la più ampia libertà di interpretazione ».

Ma tutte queste espressioni puramente musicali non sono in fondo che delle espressioni di eccezione. Noi vogliamo piuttosto considerare l'impiego della musica nel film normale, nel quale crediamo debba costituire non l'elemento accessorio o decorativo, come accade di solito, bensì quello essenziale, nel senso che la musica deve esser chiamata a risolvere i problemi fondamentali tecnici ed estetici della rappresentazione cinematografica.

Mentre nel film muto la musica costituiva l'accompagnamento normale e continuo della proiezione, la possibilità di registrare i suoni con sistemi fotoelettrici ha determinato l'avvento del film parlato « al cento per cento », come si diceva una volta, nel quale il cinematografo che si era emancipato dal teatro, e che anzi era diventato « l'antiteatro » tornava ad essere un teatro filmato. Senonchè si è sentita subito la necessità o almeno l'opportunità della musica per rompere la monotonia del parlato, e sin dai primi film sonori si è cercato di imbastire l'azione su di una canzone o su di un effetto drammatico o patetico determinato dalla stessa canzone. È questa la formula convenzionale, rimasta più o meno immutata nella pratica, prescindendo dai film infarciti della musica di un dato autore, come la troppo fortunata *Sinfonia incompiuta* battezzata nella edizione italiana *Angeli senza paradiso.*

Ma l'impiego della musica nei film di ordinaria produzione non è stato tanto empirico (il che non vorrebbe dir nulla, poi che in arte la pratica precede sempre la teoria) quanto ostacolato da pregiudizi realistici. Si è ritenuto cioè che l'impiego della musica dovesse essere giustificato sempre dall'azione, il che ha portato all'inconveniente di far cantare un personaggio con un pretesto più o meno convenzionale e discutibile. E come colmo di questa preoccupazione realistica, possiamo citare il caso di un regista che non voleva che fosse accompagnata da strumenti una canzone eseguita nel corso di una scena parlata, per la ragione che gli strumenti non si vedevano. Con una preoccupazione di questo genere non si sarebbe certo potuto realizzare la famosa e indimenticabile scena della passeggiata nel film *Il congresso si diverte* nella quale scena Lilian Harvey canta una canzone attraversando in carrozza tutta Vienna, accompagnata dal coro dei passanti; il che muta la scena realistica in una apoteosi fiabesca.

L'operetta è diventata spesso la formula conciliativa fra la verità scenica e le necessità della musica. E in questo Lubitsch si è rivelato

il regista più sensibile e raffinato. Ma una canzone è giustificata solo quando si inserisce con un effetto emotivo nel film. Così in *Desiderio* la canzone che canta accompagnandosi al piano Marlene Dietrich, si riflette con un effetto di comica sentimentalità sul volto del giovane innamorato (Gary Cooper) che l'ascolta. Il ritorno di una canzone suggestiva per le parole, eseguita come sottovoce, assume un valore simbolico nella scena dell'evasione nel film *A nous la liberté* di René Clair. Infine una canzone può assumere un valore intensamente drammatico come nel film di Malasomma *La cantante dell'opera* in cui un vecchio cameriere (G. F. Giachetti) trasale riconoscendo nel chiasso di un caffè, attraverso la radio, la voce della figliola, di cui da tempo non ha più notizie.

Nè è da trascurare la musica come sfondo sonoro di un gruppo di scene. Tale l'ossessionante « habanera » nel *Capriccio spagnuolo* di Sternberg o la musica di Honegger in alcune scene del recentissimo film di Pabst: *Mademoiselle Docteur.*

A parte le scene in cui una canzone o della musica in genere costituiscano un elemento decorativo o emotivo, la musica strumentale può essere chiamata ad accompagnare scene mute, in cui i rumori realistici siano sostituiti da suoni, e le parole ridotte tutt'al più a gridi o a voci. La musica non solo può creare delle oasi di lirismo, ma può trasfigurare il realismo brutale e urtante di molte scene. Brani di questo genere non sono frequenti nella produzione cinematografica. Si pensi invece all'effetto che fanno nell'opera il coro a bocca chiusa nella *Butterfly* o, per citare qualche cosa di più convincente, alla scena del *Crepuscolo degli Dei*, in cui il corpo di Sigfrido è trasportato sugli scudi e in cui l'azione è animata dalla famosa Marcia funebre.

Quello che importa subito osservare a proposito di queste scene puramente musicali è che la lunghezza e la successione delle inquadrature debbono essere determinate dalla musica. Perchè l'impiego convenzionale della musica è servito raramente ad attenuare quello che è il difetto essenziale del film sonoro: l'antinomia fra le scene parlate e quelle mute che un po' per volta hanno riacquistato importanza; antinomia determinata dal ritmo differente che regge le due espressioni.

Il cinema muto è per così dire in uno spazio a quattro dimensioni, in cui cioè la durata del tempo è sensibilmente più rapida che nella realtà. Il cinèma parlato rientra invece nelle tre dimensioni del mondo reale, poi che le scene hanno una durata normale. Analogo dissidio si

produce nel teatro di musica fra il recitativo e il canto, il quale determina una stasi nell'azione. Ed è questa la ragione per cui l'opera in musica si è rivelata il genere meno adatto ad essere tradotto sullo schermo, dove si intensifica il dissidio fra le scene mute e quelle parlate che rallentano l'azione. Questo dissidio è acuito nel film muto da due fatti: la prolissità del dialogo e il silenzio ermetico delle scene mute. Non si è mai chiacchierato tanto sul teatro come nel film parlato, mentre nella realtà non si fanno lunghi discorsi ma si dicono battute ellittiche che sono illuminate da gesti e che spesso non hanno risposta che in gesti.

D'altra parte il silenzio assoluto non esiste se non nelle altitudini alpine o nel deserto, poichè come s'è detto una particolare atmosfera sonora caratterizza ogni ambiente. Ora la musica non solo può costituire l'atmosfera sonora delle scene mute, meglio dei rumori realistici ridicoli e inverosimili che si sentono di solito, ma aereare il dialogo e integrarlo sollevandolo in una sfera ideale con folate di lirismo strumentale. Basta pensare a certe scene di *Mancia competente* o di *Desiderio,* due film in cui è sensibile l'influenza di Lubitsch, il regista che, come abbiamo osservato, si è dimostrato più musicale, per rendersi conto del contributo che quest'arte può portare alla rappresentazione cinematografica, esprimendo i sentimenti profondi dei personaggi con richiami tematici come nel dramma wagneriano o commentando maliziosamente l'azione come un invisibile Puck.

L'impiego della musica nel dialogo parlato non è cosa nuova. È il melologo o *mélodrame* della *opéra comique.* Si ricordi per esempio la scena nella *Manon* di Massenet in cui Des Grieux vede Manon per la prima volta, e in cui le parole che mormora fra sè sono intercalate dal famoso tema d'amore dell'opera. Ma, a proposito di questa maniera di recitazione, conviene osservare che se nei brani narrativi o descrittivi la declamazione su di una musica uniforme può avere un effetto notevole, nei brani di carattere lirico la parola vincola l'espressione musicale e l'impeto della musica deve essere trattenuto per non sopraffare la parola declamata. In questo il difetto del genere, che resta una cosa ibrida e che, non ostante esempi ragguardevoli, non ha avuto fortuna. Non senza ragione Ildebrando Pizzetti nel musicare scene parlate nello *Scipione* ha sempre cercato di stabilire delle semplici armonie o tutt'al più un *pedale* sotto le parole. E una conferma della impossibilità di far coesistere il ritmo isocrono della musica con quello irrazionale della parola l'abbiamo avuta recentemente assistendo al Congresso mu-

sicale di Firenze, ad un corto metraggio realizzato da Alberto Cavalcanti, intitolato *Night mail,* in cui la visione di un paesaggio visto da un treno in corsa era commentato da rumori realistici e da una musica ritmica su cui si svolgeva la declamazione di una poesia descrittiva su di un metro cadenzato. Le tre espressioni foniche, vale a dire il rumore, la musica e la poesia potevano coesistere benissimo con effetto gradevole ed efficace solo perchè lo stesso ritmo uniforme costituiva l'elemento comune a tutte tre le espressioni.

Come si vede nello spettacolo cinematografico la musica strumentale, il canto, la pura recitazione e il melologo possono trovare il loro più felice impiego. La sola difficoltà è nel passaggio graduale fra un genere di espressione e l'altro. Quello che importa è che il commento musicale sia concepito contemporaneamente alla sceneggiatura, e che tutte le scene mute siano girate tenendo conto della musica che dovrà animarle, poi che è la musica che, come osservavamo, deve determinarne la lunghezza.

Ma su i rapporti fra la musica e l'immagine nel film musicale conviene fare altre osservazioni.

Il sincronismo fra la musica e la visione spesso non deve essere, come quello della danza, prevalentemente ritmico, ma psicologico, come del resto accade anche a teatro. Delle scene movimentate possono quindi avere una musica uniforme e delle scene statiche una musica concitata. È questo quello che si chiama da alcuni « contrappunto ritmico ». Ma il fatto più importante da rilevare è l'asincronismo normale fra la visione e l'audizione.

Il fenomeno era stato individuato con la consueta lucidità da Federico Nietzsche in uno studio poco noto sulla poesia e la musica. E oltre dieci anni or sono, prima dell'avvento del sonoro, avevamo detto precisando: « quando si ascolta la musica, la visione passa in seconda linea e quando i centri visivi sono eccitati in sommo grado, come appunto avviene durante la proiezione cinematografica, l'elemento visivo assorbe inevitabilmente l'attenzione dello spettatore ». Questo accade normalmente e automaticamente a teatro. Nelle scene di carattere decorativo noi guardiamo e seguiamo l'azione, in quelle di carattere lirico, noi ascoltiamo il cantante. Il quale non commette un delitto estetico se si fa avanti alla ribalta, rivolgendosi al pubblico, che non lo guarda affatto e ascolta semplicemente la sua voce. Persino nella danza, dove sembra che visione e audizione siano strettamente con-

giunte, accade alternativamente che si dia più importanza a particolari plastici o che la stessa visione della persona che danza dilegui innanzi ai nostri occhi come in una nebbia, se ascoltiamo la musica.

Ora questo è il principio più che estetico, fisiologico, cui bisogna osservare accompagnando con la musica delle visioni cinematografiche, visioni che, per il predominio della vista sull'udito e per speciali condizioni di ambiente (ossia l'oscurità della sala), diventano facilmente predominanti sugli elementi fonici. In altre parole si tratta di far passare sapientemente in primo piano la visione o la musica. Chè solo così può esservi integrazione fra i due elementi e non interferenza. Il problema della sceneggiatura come del montaggio del film è pertanto quello di far passare in primo piano la visione o la musica. Il quale problema si innesta poi in quello più radicale di far « vedere » o « sentire »; alternativa necessaria questa, a conservare alla rappresentazione cinematografica quell'elemento di suggestione che è alla radice di ogni espressione d'arte.

Ma questo passare in primo piano della visione o della musica non dipende soltanto dal genere e dalla intensità dinamica della musica, cosa cui non si dà sufficiente importanza, e che costituisce una vera e propria prospettiva sonora, ma dal « volume » della registrazione e della riproduzione, che non deve essere, come purtroppo accade spesso, arbitrariamente amplificato con effetti disastrosi. Chè l'amplificazione può diventare mostruosa come l'eccessivo ingrandimento di una fotografia.

Oltre questa prospettiva fisica, per cui la musica deve animare la scena senza sovrapporsi, ve n'è un'altra per così dire metafisica, per cui la musica assume un aspetto quasi immateriale. Così, per esempio, il Beaumarchais nei *Jeux d'entr'acte* della sua *Eugénie*, in cui l'azione continua silenziosa fra una scena e l'altra, prescriveva di accompagnare l'azione con una musica « leggera e lontana », a dare appunto la sensazione della notte e del silenzio. D'altra parte è noto che avvicinando al microfono un dato strumento, si possono ottenere nel « pianissimo » dei « primi piani » sonori. Così nel film *A nous la liberté* di René Clair la canzone cantata sottovoce nella scena della evasione.

Come si vede non solo la fonogenia dei mezzi di espressione è cosa importante quanto la fotogenia degli elementi visivi, ma molti effetti si possono ottenere solo per post sincronizzazione o sovrimpressione (*mixage*) e comunque non possono essere suggeriti che dalla pratica del teatro di posa.

Inoltre quello che importa considerare nella musica per cinema non è tanto la qualità dei timbri e del rendimento acustico (tutte le esperienze fatte si possono riassumere col dire che, data l'ampiezza limitata del campo sonoro della pellicola, occorre evitare i « fortissimo » e i « pianissimo », come i suoni troppo acuti o troppo gravi), quanto il genere di musica più idoneo ad essere associato alla visione cinematografica. Questa musica non deve essere polifonica o sinfonica, ma piuttosto lineare, fatta di temi incisivi e caratteristici, frammentaria e impressionistica, poi che lo svolgimento tematico non si presta a seguire il rapido succedersi delle immagini sullo schermo. Analogamente nella strumentazione gli impasti orchestrali risultano meno dei timbri puri di certi strumenti, che possono avere un enorme valore suggestivo.

Ma un principio importante da osservare è inoltre la durata della musica, considerato il fatto che la musica normalmente ossia nello spettacolo teatrale, è assai più lenta della parola nel rendere uno stato d'animo. Questa antinomia fra la visione e la musica si acuisce nel film per il fatto osservato che la visione cinematografica è notevolmente più rapida della realtà, e mentre nel teatro la musica può essere misurata a minuti, nel cinema va misurata a secondi.

Di qui un dissidio continuo fra il regista e il musicista. Il regista trova di solito che la musica è troppa e taglia senza riguardi di sorta alle proteste del collaboratore. Ora in massima bisogna dire che il regista ha ragione. Perchè non bisogna dimenticare che nel film il musicista è subordinato al regista, nella stessa misura che nell'opera il librettista è subordinato al musicista. Ma i limiti di qualsiasi genere non sono mai dannosi alle espressioni artistiche. Il cinema pertanto, lungi dal nuocere alla musica, può determinare un nuovo genere che per il vigore plastico, l'intensità espressiva e il senso coloristico possa fondersi alla visione o emergere su di essa. Crediamo dunque che si possa parlare di una musica da cinema, senza alcun senso dispregiativo, come si parla di musica da teatro o da concerto.

Per non restare nel campo teorico, a dare un esempio di quello che debba essere la funzione della musica nel film normale citeremo il commento musicale di Max Steiner al film *Traditore* (*The informer*). La musica in questo film pervade tutta l'azione da capo a fondo e non si arresta che ai dialoghi, quando non continua sotto i dialoghi stessi. La maggior parte dei rumori realistici inutili e inespressivi è bandita e

sostituita dalla musica di carattere emotivo più che imitativo. Restano solo i rumori che possono avere un valore drammatico e suggestivo: il tic-tac di un pendolo, grida di terrore, colpi di fucile. E i silenzi hanno valore di pause musicali e, per conseguenza, acquistano un potere emotivo enorme. La musica in una parola è diventata l'essenza del film e ne regge tutta la compagine.

Questo non vuol dire che per tutti i film il commento musicale debba avere una importanza simile. L'impiego della musica deve essere motivato da ragioni essenziali, non deve essere un ripiego o un fatto convenzionale. Diciamo questo perchè in molti film si nota un abuso ingiustificato di musica che diventa fastidioso. Quello che importa è che la musica sia come il tessuto connettivo del film, il quale deve essere un organismo retto da un ritmo rigoroso, non una successione amorfa di dialoghi e di rumori: la trasfigurazione, come ogni opera d'arte, e non la riproduzione della realtà.

Ma poi che abbiamo accennato al ritmo che è alla radice di tutte le espressioni artistiche, vogliamo osservare che, a parte la musica propriamente detta, il ritmo deve reggere in ogni senso lo spettacolo cinematografico. Non solo nella successione delle scene e delle inquadrature, ma in ogni singola scena.

Si è parlato troppo spesso e si è data una esagerata importanza al così detto montaggio. Ma questo montaggio consistente nella successione delle inquadrature e nella durata di ciascuna che ai tempi del film muto poteva avere una importanza a sè, i cui principî informatori sono stati, se non scoperti, enunciati ed adoperati razionalmente dai russi e particolarmente da Pudovkin, con l'avvento del film sonoro è stato completamente assorbito dalla sceneggiatura, nel senso che la lunghezza e la successione delle inquadrature, come sono indicate dalla sceneggiatura, non possono essere alterate. Il montaggio, per conseguenza, che nel film muto era un processo creativo, nel film sonoro è diventato un affare puramente meccanico. E la struttura delle stesse scene mute, deve ugualmente essere indicata nella sceneggiatura, che è una partitura da realizzare, non, come una volta, un canovaccio di una commedia dell'arte da sviluppare.

Quello che nella sceneggiatura non c'è mai o meglio non è indicato è il « movimento » di ciascuna scena per non adoperare la parola più generica di « ritmo ». Perchè ogni scena può avere un carattere concitato, calmo, vibrante o languido, indipendentemente dalle parole

del dialogo. Ora è questa musicalità latente quello che costituisce il fascino di certe scene, e la capacità di realizzarla quello che costituisce l'abilità e la musicalità di certi direttori come Capra o Lubitsch. Perchè essere un gran direttore cinematografico non vuol dire far eseguire correttamente un dialogo, ma saper creare, con delle pause e dando un ritmo al dialogo, la musicalità della scena.

Comunque sarebbe desiderabile che nelle sceneggiature fosse tenuto conto di questo e invece di molte indicazioni inutili fosse indicato il movimento, adoperando delle espressioni musicali come « allegro », « adagio », « grave ». Il che prova ancora una volta non solo che tutte le arti, come dice Walter Pater, tendono alla condizione di musica, ma che la musica debba essere alla radice di tutte le manifestazioni dell'arte e della vita.

S. A. LUCIANI

Per una teoria della espressione cinematografica

I. - Principii generali

Se un nuovo carattere distingue la nostra epoca dalle precedenti, almeno in quelli che sono i suoi aspetti esteriori e in quella che è la forma assunta dalla nostra vita, questo carattere è indubbiamente la meccanicità. Occorreva a questa nuova forma di vita, a questo nuovo carattere esteriore della unitaria nostra sostanza interiore, un nuovo legame, capace di adeguarsi alla sua fisionomia e capace di tradurre anche in notazione estetica l'atmosfera che si era creata intorno agli uomini del nostro tempo. Questo legame è stato dato dalla cinematografia, linguaggio meccanico e, in pari tempo, manifestazione estetica del tempo nostro.

La rispondenza intima della cinematografia alla formula meccanica della nostra civiltà ha indotto molti in errore. Taluni si sono ravveduti, altri, invece, hanno perseverato in una valutazione che dimostra una superficialità assoluta di esame. Che la cinematografia sia un'arte meccanica, nel senso precisato dal Giovannetti (1) è indiscutibile: ma è questo che la fa arte nostra e la avvicina così profondamente alla sensibilità dell'uomo d'oggi. Ma « arte meccanica » non vuol dire, come taluni hanno creduto, e il D'Amico ancor oggi pervicacemente mostra di credere, « mezzo meccanico » soltanto. La confusione è troppo evidente: il Tilgher la notava con queste parole: « la fotografia, la stampa... non è che il mezzo meccanico di riproduzione di quello che realmente costituisce l'arte del cinema » (2). E l'Elliott osserva: « critics in the confusion of their contemptuousness, fail to keep these two issues separate. A film scene can be the work of flesh and blood artists

in its composition: it is photographic only in its reproductions » (3). D'altronde la superficialissima questione del mezzo meccanico non ha nemmeno il merito della novità: fin dai suoi tempi Leonardo da Vinci si sforzava di dissipare un simile equivoco per la pittura, nei confronti con la musica (4).

Ma non solo dal punto di vista della sua costruzione tecnica, della sua manifestazione meccanica, la cinematografia risponde al nostro tempo. Si può dire che in essa si sintetizza un nuovo atteggiamento dell'uomo di fronte alla realtà del mondo, una più piena e più profonda comprensione di questa realtà che non ha soltanto valore di esteriorità, significato di apparenza, ma è qualcosa di intimamente collegato con lo spirito che la anima e con i valori trascendenti dai quali le deriva il suo modo d'essere. La cinematografia è l'arte nostra in quanto per la prima volta scopre e rivela quello che le altre arti hanno fino ad ora tentato di raggiungere attraverso infiniti accorgimenti estetici: il concreto contenuto della concreta realtà. E il tempo nostro è proprio il tempo in cui la realtà ha cominciato a prendere quel predominio che le è dovuto: non in quanto brutalità della materia ma in quanto manifestazione concreta dello spirito.

Indubbiamente il senso della realtà come complesso visivo che è alla base della espressione cinematografica e nel quale io credo s'individui senz'altro il senso cinematografico, preesiste alla creazione della macchina da presa e da proiezione. Se è vero che fin dai graffiti delle caverne trogloditiche noi possiamo trovare una ricerca di movimento-forma, è vero altrettanto che questa ricerca costituiva, simboleggiava e sintetizzava tutto o quasi tutto il panorama estetico del troglodita, quella parte in ogni modo in cui esisteva il movimento creatore di una vicenda capace di attrarne la sensibilità. Da allora ad oggi la nostra intuizione visiva, si è andata via via sviluppando e perfezionando ed oggi il complesso forma-linea non costituisce più che un elemento di tutta la rappresentazione visiva del mondo al quale infiniti altri elementi si sono aggiunti, sia principali come la luce colorazione, sia succedanei come i piani, etc. Ma la sostanza stessa della nostra percezione per la quale la forma del mondo, rivelante al nostro spirito il senso interiore del mondo stesso, è data da un complesso giuoco e da un reciproco influenzarsi di dinamicità e stasi, di luce e d'ombra, è rimasta immutata in quanto parte integrante del nostro istinto. La percezione è direttamente collegata a questo che non va considerato soltanto come il principale dei nostri sensi ma addirittura come il solo rapporto immediato tra noi

e il mondo. Il rapporto mediante il quale il mondo stesso può manifestarsi e porsi come *immagine*.

Il mondo come appare all'uomo è una immagine, multipla, complessa, ma una immagine totale in tutte le sue parti e in tutta la sua manifestazione. Ma occorre notare che vi sono due sorta di immagini: una che viene dall'esterno verso l'interno e che è apprendimento, scoperta, spiritualizzazione dei sensi; una che sorge dall'interno (non staremo certo a discutere se con materiali sintetizzati dall'apprendimento precedente, o autogeni) e che tende a manifestarsi all'esterno, materializzandosi nei sensi. Quando il Séailles (5) dice che « quand l'homme veut faire d'une idée un principe d'action, il la traduit en images », non parla evidentemente di immagine ricevuta ma di immagine provocata. La facoltà immaginativa dello spirito non limita dunque il suo lavoro a cogliere le immagini esteriori, a percepire gli stimoli esterni da tradurre, ma opera (sia sinteticamente, sia creativamente) una vera e propria formazione di immagini (6). Agisce, insomma da stazione ricevente e da stazione trasmittente.

Ad ogni modo, in questo campo, le affermazioni dell'Ambrosi « tutti gli stati dell'anima, persino i pensieri più astratti, sono accompagnati da immagini » (7) e dell'Hacker, « the root of all thought is the image or fragments of images » (8) appaiono sostanziali per lo studio della cinematografia.

Così il principio essenziale su cui si basa la cinematografia sorge spontaneo da quella istintiva intuizione visiva cui si accennava prima: per suo mezzo, infatti, il mondo si presenta al nostro pensiero come un organismo di immagini, perfettamente omogeneo e saldato in tutte le sue parti sino a costituire una sola immagine infinita, rappresentazione unica dell'universo in sè, in forma totalmente oggettiva, che si soggettivizza però in quanto ogni immagine particolare dell'immagine unica, e per conseguenza anche l'immagine unica in sè, è capace di dinamicità e di stasi (per opposizione) e da questa sua attitudine al movimento, come stato attuale o come stato potenziale, nasce il suo porsi in funzione della soggettività.

L'immagine appare fin qui come l'*essenza visiva del mondo nel momento in cui si pone e si rappresenta* nella reciproca subordinazione di oggettività e soggettività: in tanto il mondo è, in quanto manifesta la sua immagine e in tanto il mondo può essere rappresentato in quanto se ne può esprimere l'immagine. Ma tale immagine non è data esclusivamente dallo stretto complesso di linee, superfici e volumi che ne

compone solo l'apparenza visibile, o la oggettiva immagine visibile, nel qual caso la più modesta fotografia si atteggerebbe a capolavoro. L'immagine resta oggettiva in sè in quanto elemento particolare di un tutto organico: ma il raggruppamento di elementi, ossia lo spostamento dei vari elementi nel loro moto, inteso a rendere la particolare significazione di una immagine complessa o del complesso che forma un'immagine, la distribuzione stessa delle immagini particolari da cui tale complesso deriva, ha caratteri soggettivi, nell'opera realizzativa. Ed ecco, nella rappresentazione visiva del mondo e nelle particolari sintesi attraverso le quali essa si traduce, delinearsi due elementi essenziali agli effetti di una rappresentazione totalitaria: l'uno è dato dall'*idea visiva*, ossia da quel nucleo soggettivo di elementi visivi e di movimento che accorda le particolari immagini in un tutto e crea l'armonia nella quale si stabiliranno successivamente o contemporaneamente e reciprocamente i loro rapporti: l'altro, l'*immagine visibile* elemento oggettivo in sè che si manifesta dalla creazione di tale armonia e si pone come problema statico che ogni successiva dinamicità sconvolge e ricrea. Un elemento attivo ed un elemento passivo dalla cui fusione si genera il fenomeno artistico. Ed ecco nella cinematografia la realtà estetica, nella sua fase e nella sua funzione visiva, apparire come un tutto omogeneo in cui la staticità (principio di conservazione dell'immagine nello spazio) e la dinamicità (principio di modificazione dell'immagine nel tempo) non rappresentano più momenti consecutivi ma contemporanei, sicchè la staticità si pone come dinamica in potenza e la dinamicità si rivela come modificazione della staticità in atto.

Il rapporto di integrazione dei due principii, precluso alle altre arti, è invece sostanziale nella cinematografia che, accordando alla immagine tutto il suo valore dinamico e tutto il suo valore statico, ne esprime la integrità.

Poichè non solo l'immagine ha in sè una sua attitudine al movimento: essa tende al movimento. La nostra età che Bragaglia chiamava « l'età delle immagini che vennero distrutte dal moto » (9), ha dimostrato che il moto distrugge in effetti l'immagine solo per crearla in un continuo divenire. In realtà gli elementi dell'immagine, per dirla con una frase di Aristotele, « non si muovono da sè stessi ma hanno in loro soltanto la possibilità del movimento, cioè non del muovere e dell'agire ma del subire ». Deve dunque esistere di fronte a tali elementi, sia per l'idea visiva o immagine soggettiva che, attraverso essa, per l'immagine visibile o oggettiva, ciò che Aristotele chiamerebbe un *primo*

motore. Senza di che non esisterebbe un elemento differenziatore tra la fotografia in movimento e la cinematografia; ossia tra la pura traduzione meccanica in fotogrammi successivi di una qualunque « cosa » o aggruppamento di « cose », e la immagine *significativa*. Significazione è infatti il termine che indica con una approssimazione abbastanza vicina il valore estetico dell'immagine, assai meglio del neologismo « fotogenia » le cui numerosissime definizioni hanno tutte, in fondo, un vago sapore di tautologia. La parola ebbe la sua importanza in quanto al carattere di significazione della cinematografia che era considerato limitato alla espressione umana diede una più ampia estensione, riducendo in esso tutto l'aspetto visibile del mondo e comprendendovi anche quegli elementi inanimati la cui espressività e il cui significato sono altrettanto importanti, se non più, della espressione umana nei confronti della visibilità (10). Ma non si è arrivati a definire esattamente la fotogenia perchè si è partiti dalla cinematografia per riconoscerla, senza comprendere che la cinematografia era lo sbocco, la risultante e non la causa della fotogenia. La quale, in tal senso, non è altro che la capacità di esprimere una significazione interiore attraverso la forma esteriore.

Abbiamo già veduto come l'opera cinematografica realizzata ci esprima non l'integrità del mondo ma solo il suo panorama esteriore. Attraverso questo si deve esprimere il suo panorama interiore in funzione della sua significazione visiva, intesa nel più lato senso, in funzione ossia di quella realtà assoluta celata sotto l'apparenza esteriore e che si rivela nella visività. Il più delle volte questa realtà non è traducibile in concetti: colpisce soltanto la nostra sensibilità visiva attraverso la nostra percezione, come un aspetto significativo delle cose. O il nostro cervello che comincia solo ora ad accostarsi, attraverso lo schermo, al valore di significazione delle immagini in movimento e degli aspetti visivo-dinamici che lo attorniano è ancora incapace di tradurre in idee precise queste significazioni di cui ha una intuizione abbastanza netta, o, e questo è assai più probabile, avviene per le significazioni visive quello che avviene per le significazioni auditive, ossia per la musica; la percezione si trasforma in noi in uno stato d'animo ricettivo che potenzia le nostre capacità sensibili senza peraltro trasformarle in intellettive, per la sua stessa natura, se non in quei rari casi in cui la significazione aderisce alla più stretta oggettività. La musica imitativa (certe cose di Strawinski, per citare un esempio) o la cinematografia strettamente oggettiva corrispondono a delle immagini (auditive o visive o auditivo-visive) preformate che divengono

subito riconoscimento, apprendimento, idea, o, nel caso più complesso, concetto. Ma in linea generale noi abbiamo nella cinematografia, come nella musica, una immagine simbolica, direbbe il dott. Allendy, il quale (11) nota che essa « peut agir sur notre disposition affective... sans que nous ayons le moins du monde la *notion intellectuelle* de sa signification. Le symbole nous émeut sans même que nous le comprenions ». E mette anche in rilievo la « polivalenza » di tale immagine simbolica, carattere questo che ne precisa sempre maggiormente l'impossibilità di traduzione concettuale.

Dunque: una immagine non è cinematografica se non significa, poichè è il coefficiente di significazione di ogni immagine che costruisce il rapporto tra l'idea visiva e l'immagine visibile. Questo coefficiente di significazione noi chiameremo *rivelazione visiva*, ben differente da quella visibile in quanto là ove questa colpisce soltanto il senso della vista, quella, attraverso il senso della vista, tende ad imprimersi nello spirito e a portare in esso, grazie al veicolo istintivo della intuizione visiva, la espressione di una significazione, nel più lato senso.

Il mondo visivo, ossia la manifestazione esteriore del mondo, appare come un complesso di immagini che forma un'immagine unica ed illimitata; per quel misterioso fenomeno che stiamo notando, di trasmutazione dell'elemento interiore nell'elemento esteriore dell'immagine, sia nella immagine unica che in ogni immagine particolare, l'aspetto visibile è connaturato, in ogni sua parte alla sostanza invisibile sì che esso ne riveste i caratteri e ne presenta in forma visiva la fisionomia interiore e nascosta. Questa legge era comunemente nota alla estetica positivista della fine del secolo scorso, ma considerata soltanto nei rapporti umani, come legge della espressione umana. Il Sully Prudhomme la enuncia così: « la surface du corps, le forme externe de l'individu, participe, dans ses variations de figure et de mouvement, de l'activité multiple et complexe de l'homme interne » ed anche « les gestes, les jeux de physionomie, provoqués par les affections accidentelles de l'homme interne déterminent en quelque sorte la courbe visible de chacun de ces mouvements invisibles. Et cette courbe est reproductive de ceux-ci. Elle est... le prolongement externe de leur trajectoire interne » (12). Essa forma la legge base di tutta la fisionomica da Lavater in poi e lo stesso Poe si basa su questa legge per dichiarare, nella sua « Lettera rubata », che atteggiare la fisionomia modellandola su quella di un individuo stabilito permette di conoscerne i pensieri, i sistemi, l'organizzazione mentale e psichica. Ma limitata agli esseri

umani la legge perde molto del suo valore che è invece universale. Ogni oggetto è significato dalla sua forma, così come ogni persona e ogni complesso di persone, di oggetti, etc. Diremo così, grosso modo, che è questo fatto che permette di dire « anima del paesaggio » e altre espressini simili, che cercano di rendere verbalmente la interiorità di una esteriorità. Il primo tentativo di tradurre in forme pittoriche questo « significato » delle cose e la rivelazione visiva che se ne determina è stato compiuto dai futuristi nelle loro opere più essenziali.

È certo che non esiste nulla di ciò che è nel mondo che si rifiuti ad una rappresentazione visiva e nulla di ciò che è visibile è senza significato, e nessuna apparenza è causale o irragionevole, a saperne scoprire le leggi. L'immagine esteriore appare, a chi sappia scorgerne l'intimo valore, come una rappresentazione, in grado differente ma proporzionale, dell'immagine interiore. Dono della cinematografia è il poter cogliere questa intima rispondenza e poterla esprimere rivelandola allo sguardo di tutti. È da notare, però, che tale rispondenza, pur esistendo sempre allo stato latente, non si manifesta sempre, nè è sempre evidente in pari grado: anzi la sua scoperta non è spesso determinata che da particolari condizioni di luce, di inquadratura, di dinamicità. Ricercare le circostanze atte a determinare tale scoperta e i mezzi attraverso i quali è possibile fissarla nella forma d'arte cinematografica è appunto il compito che noi ci proponiamo. Ricercare, insomma, le condizioni di rivelazione dell'immagine visibile, o meglio della successione di immagini visibili.

Parliamo di successione poichè, in cinematografia, ciò che conta è il complesso delle immagini e il loro rapporto. Accade nella cinematografia il fenomeno notato dal Witasek: « talvolta ai più semplici complessi di oggetti di semplice sensazione convengono qualità estetiche che non solo sorpassano quelle dei semplici oggetti di sensazione, ma ne sono perfino indipendenti » (13). Così il significato dell'immagine unica è esaltato e talvolta trasformato per complemento dal complesso, dalla serie in cui l'immagine è posta: contrariamente a quanto avviene in matematica, nei complessi di immagini 1 più 1 non è eguale a 2, ma a 2 più un coefficiente variabile costituito dal valore del rapporto. Si creano così delle vere e proprie frasi, o meglio dei veri e propri accordi di immagini nei quali ogni immagine presa a sè non è che una manifestazione visibile oggettiva, mentre il complesso assume un valore rivelativo. Si verifica un fenomeno di trasfigurazione estetica. La capacità che ha la cinematografia di creare un suo spazio ed

un suo tempo indipendenti dalle condizioni normali di spazio e tempo ci conduce così a scoprire gli ermetici legami non di causalità ma di tonalità estetica, come tonalità dinamica o tonalità visiva, che riuniscono elementi, fatti, vicende, visioni, immagini, infine, distanti nello spazio o nel tempo. E questi legami come rispondenze, contrasti, similarità, risuonanze, etc., hanno in cinematografia una funzione sostanziale in quanto attraverso la loro formazione si arriva alla esteriorizzazione di un attimo rivelativo, di un rapporto che può anche essere, talvolta, indefinito eppur significativo la cui vita è, nella creazione, distrutta dal suo stesso sorgere.

Noi crediamo quindi che l'opera d'arte cinematografica sia quella che fissa in immagini, manifesta in concreta sostanza estetica, la rivelazione visiva che appare un attimo alla immaginazione visiva e immediatamente dopo si perde nuovamente nel fluire perenne dello spirito. Si rende così possibile la ricostruzione della rivelazione nelle forme e nelle condizioni in cui si è manifestata. Sotto questo aspetto talune conclusioni delle ricerche estetiche della fine dell' 800 si illuminano di una luce nuova: il chiamare l'arte, o l'impulso artistico, « una forza dinamogenica » (14) appare perfettamente giustificato, come appare abbastanza giustificato il chiamarla « una figura psichica » (15), malgrado l'apparente ridicolo di tali definizioni. E questo potrà spiegare perchè noi citiamo largamente in questi studii libri ed autori oramai superati dal progredire del pensiero: è intorno all'epoca del positivismo che si son svolte le ricerche alle quali ci richiamiamo e che, pur non avendo valore o interesse dal punto di vista filosofico, risultano ora utili dal punto di vista pratico.

Precisiamo, però. Non si tratta, per trarre la rivelazione da una immagine o da una serie di immagini, di creare una specie di allegoria e di cinematografarla. Si tratta invece di lasciare all'immagine tutta la sua oggettività, sì che essa non debba cercar di moltiplicare la sua significazione per via di artifici o di grottesche convenzioni. L'immagine in sè è significativa; coglierne l'aspetto essenziale, l'attimo in cui si manifesta la comunione della sua interiorità con la sua esteriorità, questo è coglierne la rivelazione visiva. L'idea visiva intuisce la capacità dinamica o statica di rivelazione e l'immagine la traduce in oggettività visibile. Dalla integrazione di due elementi nasce la rivelazione, cioè la cinematografia come arte.

Per meglio chiarire questo concetto di integrazione cercheremo di esaminare, da un punto di vista tecnico, le arti in generale e il loro reci-

proco rapporto di fronte alla rappresentazione e alla espressione, i loro mezzi espressivi, insomma.

Diciamo punto di vista tecnico perchè il problema della tecnica nelle arti comincia ad assumere nello spirito contemporaneo una importanza fondamentale. Solo nel nostro tempo, infatti, attraverso il nuovo esame della realtà che, silenziosamente e, forse, inconsciamente, si va compiendo, noi riprendiamo contatto con degli elementi fondamentali, reputati spesso, per amor di astrazione, contingenti ed esteriori. Importantissimo, tra questi, la tecnica, intesa in lato senso e non in quel senso limitatamente pratico che si accorda alla parola. Oggi ci si avvia a considerare la tecnica non più come un semplice elemento pratico, dipendente da criteri del tutto esterni, ma come un elemento fondamentale che partecipa della sostanza stessa dell'opera alla cui realizzazione concorre. Direi quasi, per similarità, che dal tempo della tecnica mimetica noi stiamo passando gradatamente al tempo della tecnica metessica.

Naturalmente l'arte, di cui non è possibile fare una categoria isolata, non può e non deve sfuggire a questa tendenza caratteristica del nostro tempo. Dico l'arte ed intendo in un con essa l'estetica la quale, superata quella che Carrà chiama con felice espressione « la cotta astrattista », deve tendere sempre più ad una linea di reale concretezza e può trovare in questo suo movimento fonti insospettate di scoperte nell'apporto della tecnica. Che il complesso fenomeno estetico trascenda, nella sua origine prima, il fattore tecnico non è discutibile, o, semmai, non saremmo noi a discuterlo, nè qui. Ma ci sembra che oramai si debba ritenere per elementare il concetto che nella tecnica è innucleata in parte almeno, anche la genesi stessa dell'opera d'arte, la genesi della sua forma esteriore se si vuole, ma perciò la tecnica non può essere intesa esclusivamente come un elemento che interviene dall'esterno a regolare la realizzazione, ma deve essere considerata come elemento partecipante di quel quid indefinito (qualunque esso sia) che costituisca la struttura stessa del fenomeno estetico.

I concetti che la tecnica deve servire l'arte e che ogni artista opera istintivamente con una tecnica sua propria, il che distruggerebbe, in sostanza, l'idea di tecnica in assoluto, sono veri fino ad un certo punto. Sono veri se noi consideriamo i particolari elementi della tecnica in sè, sono veri se noi limitiamo il significato della parola ad un complesso di regole staccato dalla individualità dell'opera d'arte, se chiamiamo tecnica quei canoni a natura strettamente contingente e ad applicazione meccanica che costituiscono il « métier », la didattica dell'arte e non

la tecnica dell'opera. Tutto questo è commettere il grossolano errore delle teorie positiviste che questa confusione hanno compiuto in pieno. La tecnica è in realtà l'intelligenza (nel senso latino di comprensione) dell'assoluto e del relativo di ogni arte, ossia dello spirito estetico e del materiale estetico di ogni arte. Non una disciplina o semplicemente una prassi della forma, ossia una costrizione esterna all'opera creativa, ma una cognizione totale dello spirito che tende a manifestarsi nella forma e del materiale che contribuisce alla creazione della forma stessa.

Occorre, peraltro, precisare subito che cosa intendiamo per spirito estetico e per materiale estetico. Accettando il concetto, irrefutabile, dell'unità assoluta del fenomeno artistico in quanto manifestazione di un principio, di un elemento, di un quid immanente nella natura umana o collegato comunque alle facoltà di trascendenza, principio che possiamo dare anche per indeterminato, la sua indeterminazione non nuocendo ai nostri fini, si pone il problema della differenza tra le varie arti. Problema che si è cercato di risolvere con la pura e semplice negazione in favore di un tutto arte, ma che tale negazione non fa che allontanare nel più remoto, senza abolirlo nè risolverlo. Per risolverlo occorre, attraverso il dato innegabile della esistenza delle varie arti, risalire alla origine di tale differenziazione. Si troverà allora che esistono nella struttura di ogni arte caratteri o elementi comuni a tutte le arti e di cui solo si differenziano le intensità o, direi quasi con termine fisico, le vibrazioni: la maggiore o minore intensità vibrazione di un dato elemento determina la particolare fisionomia dell'una o dell'altra arte. Stabilire quali siano i caratteri propri di ogni arte e quale la loro manifestazione attraverso il loro particolare materiale e il loro particolare spirito estetico, equivale ad avvicinarsi in qualche modo, per via analitica, alla totale comprensione del fenomeno estetico e permetterà di indicare anche, con una certa precisione e su di una base logica, quali siano i punti di contatto della cinematografia con le altre arti.

Naturalmente sarebbe fuori posto studiare qui le varie arti e ricercarne, sia pure in sintesi, le forme e le manifestazioni.

Basterà dire che l'arte appare nel suo complesso, alla luce di questo esame come la reciproca tendenza dello spirito, elemento attivo, e della materia, elemento passivo, ad avvicinarsi e a fondersi. Dalla manifestazione più alta dello spirito in sè (tradotta nella delimitazione necessaria alla percezione e quindi alla espressione, col concetto di *tempo*), la musica, esteriorizzazione del ritmo temporale, l'arte va fino alla manifestazione più totalitaria della materia in sè (tradotta in percezione col con-

cetto di *spazio*), l'architettura, esteriorizzazione, attraverso la linea, del ritmo spaziale. Dal primo all'ultimo carattere delle varie arti, per una doppia scala ascendente e discendente, si formano in successione i diversi elementi, graduandosi nell'un senso sulla rarefazione della materia e nell'altro sulla condensazione dello spirito. Mentre, in ogni arte, materia e spirito formano i due elementi, esteriore ed interiore, che danno vita al fenomeno artistico e, pur differenziati nelle arti differenti, sono accomunati dalla natura unica, dalla origine unica.

Infatti, attraverso questa doppia graduazione degli elementi, si manifesta un carattere comune a tutte le arti, e questo è il *ritmo*, la cui funzione equilibratrice crea la coordinazione dei due elementi di cui ogni arte consta.

Così ogni arte, pur conservando le sue caratteristiche e la sua posizione, si pone in sè come la soluzione di due termini: l'uno assoluto, attivo, astratto, interno all'arte stessa, elemento primordiale della struttura del tutto, di natura in latissimo senso contenutistica; l'altro relativo, passivo, concreto, manifestazione esterna dell'arte, di natura in latissimo senso formale.

Il primo termine indica l'elemento soggettivo dell'arte; è astratto in quanto la sua esistenza, fin al momento della sua manifestazione (parlando da un punto di vista tecnico estetico) è puramente concettuale e la sua stessa manifestazione, la sua espressione, è condizionata alla sua trasfusione nella materia nella quale si condensa trovando le sua forma. È questo che noi chiamiamo lo spirito estetico di ogni arte e che definiamo idea visiva, ossia intuizione di movimento, idea dinamica, per la cinematografia. Il secondo termine indica l'elemento oggettivo che esiste in sè, si potrebbe dire quasi noumenicamente e che nell'opera creativa si fa tramite, veicolo per l'espressione, rendendosi all'attuazione: è l'elemento concreto di manifestazione al mondo esterno, sensibile, del primo termine. È questo che noi chiamiamo la materia o il materiale estetico, ossia il complesso della immagine visibile per la cinematografia.

S'intende che la distinzione dei due termini, in concreto e astratto, attivo e passivo, etc., è puramente teorica; in atto lo spirito estetico manifestandosi nella materia estetica la rende partecipe della sua attività, così come la materia rende partecipe lo spirito della passività sua: la modificazione è reciproca ed avviene attraverso l'influenza del ritmo che, per sua natura equilibratore è anche essenzialmente sintetico (16) e che per tale qualità può compiere nell'opera artistica la

funzione di sintesi indispensabile, senza di cui i due elementi resterebbero entrambi nella pura astrazione concettuale. È altrettanto inconcepibile (parlando sempre da un punto di vista esclusivamente tecnico estetico) lo spirito estetico in sè come la materia estetica senza il suo vivificatore: è così vero che « la materia impiegata dall'artista resta tuttora e sempre inerte, morta, inespressiva, se non è condotta dal genio a spiritualizzarsi » (17), come è falso che « la matière n'intervient en art que comme support du rythme » (18). D'altronde la stessa concretezza della materia estetica non è tale che relativamente allo spirito estetico.

Troviamo quindi l'arte consistere, all'analisi, di quattro elementi. Due elementi comuni a tutte le arti; il principio estetico universale, creatore del fenomeno artistico, il quale, in quanto attività pura dello spirito appartiene ai domini della filosofia; il ritmo che in ogni arte costituisce, con e nella sua forma speciale connaturata all'arte stessa, l'elemento equilibratore e sintetico. Due elementi differenti e particolari in ogni arte dai quali sorge la differenziazione esterna delle arti fra di loro; lo spirito estetico e la materia estetica delle singole arti. Questi due ultimi, e il ritmo, sono l'oggetto di quello studio che noi chiamiamo la tecnica espressiva di ogni arte.

Giovanni Gentile dichiara che « la molteplicità delle arti è la molteplicità delle tecniche onde l'arte si realizza ». Ma non basta affermare, come fa il Pudovchin (19) che « ogni arte possiede una sua particolare maniera di trattamento della materia prima »: occorre riconoscere che ogni arte *ha* una materia prima differente. Non, come crede il Moussinac, « matière et outil ont toujours comandé la technique, et la technique, généralement, l'expression » (20): materia e istrumento *sono* espressione.

È certo che la materia è un « antecedente dell'arte », e così la tecnica, ma è certo anche, e Michelangelo lo intuiva (21), che essa contiene in potenza l'arte, nella sua espressione. Il fatto che il materiale estetico non ha in realtà un valore fisso e che lo stesso elemento può evocare per ogni individuo una percezione differente, dimostra tutt'al più la strettissima interdipendenza che esiste tra materiale estetico e spirito estetico (22) così che lo spirito estetico trasfigura il materiale fissandolo in uno dei suoi valori, fissandolo in pari tempo e definendo sè stesso, poichè, come nota il Focillon, « tant que l'art se limite à des états de conscience, à des idées générales, il n'est qu'une agitation aveugle ensevelie dans l'intelligence. Il faut qu'il penètre la matière, qu'il

l'accepte et se fasse accepter d'elle » (23) per essere soggetto a ricognizione tecnica. È la scelta che lo spirito opera nel materiale estetico, quella che il Fescourt chiama per la cinematografia la « sélection d'éléments visibles » (24), che imprime il suggello della soggettività a quella oggettività connaturata alla espressione. In questo senso si direbbe che il Gentile ha presente la cinematografia quando afferma che « l'artista... già padrone di una certa tecnica se ne può servire a raffigurare le sue immagini, e cioè ad oggettivare sè stesso ».

Questa oggettivazione della soggettività avviene appunto attraverso la scelta che si compie come atto creativo. Lo spirito estetico e la materia estetica essendo, nell'amorfo assoluto, la forma stessa dell'arte in potenza, tutto ciò che si esteriorizzerà nella definitiva realizzazione sarà il risultato di una scelta compiuta nel campo dell'amorfo, scelta che, determinando la parte soggettiva dell'artista ne definisce la personalità.

Ogni arte è dunque tale, nell'assoluto, in quanto risulta dalla perfetta adeguazione dello spirito estetico universale con la sua manifestazione nell'artista, nel relativo, in quanto esprime una perfetta adeguazione, attraverso il suo ritmo, del suo spirito e della sua materia estetica. Ogni arte pone quindi un problema tecnico suo proprio, che è il problema di tale adeguazione e che si risolve nella analisi dei suoi due elementi e del suo ritmo.

Indicati così, il più brevemente possibile, i caratteri essenziali delle arti, apparirà chiaro che la cinematografia, che di queste è la più perfetta, fonde in un sol blocco gli elementi opposti in esse e ne trae una fisionomia singolarissima come l'arte capace di conciliare i contrari in un tutto omogeneo (25).

L'espressione cinematografica, ed è necessario tenerne conto, non si manifesta nella sua assolutezza se non quando la realizzazione è integralmente compiuta. Ma prima ancora di riprendere il film, l'espressione si è manifestata come visività, traduzione di un impulso dinamico in idea visiva, e come visibilità, manifestazione di elementi statici in un complesso immagine. Questi due momenti della concezione cinematografica costituiscono le due forze contrarie che agiscono sul film: il movimento che lo genera, concretandosi nella serie di molteplici fotogrammi successivi, la immagine visibile che lo fissa, esteriorizzandosi nel fotogramma unico, riproduzione pura e semplice di una oggettività. È solo nel terzo momento che segue a questi, e cioè nella ripresa, momento negativo subente, e nella projezione, momento positivo agente,

che sorge la totale espressione: la ripresa e la projezione, che si possono considerare come un momento unico ai fini estetici, momento che noi chiameremo passaggio, costituiscono quel rapporto di integrazione tra i due elementi opposti, statico e dinamico, oggettivo e soggettivo, di cui è chiara l'assenza nelle altre arti.

Appare quindi la necessità, studiando la cinematografia, di tener separati in un primo tempo, i due elementi primordiali, fino a fonderli poi, per esaminare come si manifestino in sè stessi e come si integrino in seguito. E richiamandoci alla analisi delle arti che abbiamo fatta, si constaterà che questa separazione non ha nulla di arbitrario.

Dallo spirito tradotto come tempo la cinematografia trae il suo elemento primo che è sostanziale del tempo stesso e inerente alla sua natura, il dinamismo e per esso l'azione nella immagine, il movimento. Dalla materia tradotta come spazio essa deriva il suo elemento secondo, strettamente collegato al primo e sua condizione necessaria di manifestazione esteriore, il complesso immagine, e per esso la plasticità e la luce, il fotogramma. L'azione reciproca dei due forma la cinematografia, così come nelle altre arti l'azione reciproca dell'elemento interno e dell'elemento esterno crea l'espressione.

Ciascuno dei due elementi preso a sè si ricollega ad uno dei due grandi gruppi di arti indicati da Aristosseno, Lucilio da Tarra e gli altri schematizzatori greci delle arti e conserva la natura del gruppo nel quale si riscontra. L'azione, dinamica per definizione, conserva quella soggettività che le deriva dalla sua formazione e si costruisce in una serie di sintesi successive che la sorreggono e la inquadrano. Il complesso immagine, statico per natura (nel fotogramma, naturalmente), si modella sulla oggettività dei suoi valori plastici analitici nella funzione luminosa. Questi caratteri costituiscono la fisionomia dei due elementi presi isolatamente, ma dal momento in cui la reciproca azione comincia a svolgersi essi scompaiono, assorbiti nei nuovi caratteri che sorgono e che non sono più coordinati all'uno o all'altro dei due elementi ma alla cinematografia stessa. Analisi e sintesi, soggettività e oggettività, dinamicità e staticità si eliminano via via e si ricompongono in un perpetuo divenire, sostituendosi ed occultandosi a seconda che la reciproca influenza lo imponga.

La tendenza manifesta di ognuno degli elementi è equilibrata nella tendenza dell'elemento opposto e non rimane più che la relatività rispettiva e reciproca.

È chiaro che in tale situazione lo schema della cinematografia deve apparire come estremamente complicato: cerchiamo di semplificarlo al massimo attendendo di precisarlo in tutte le sue linee a conclusione del nostro studio (v. pag. 33).

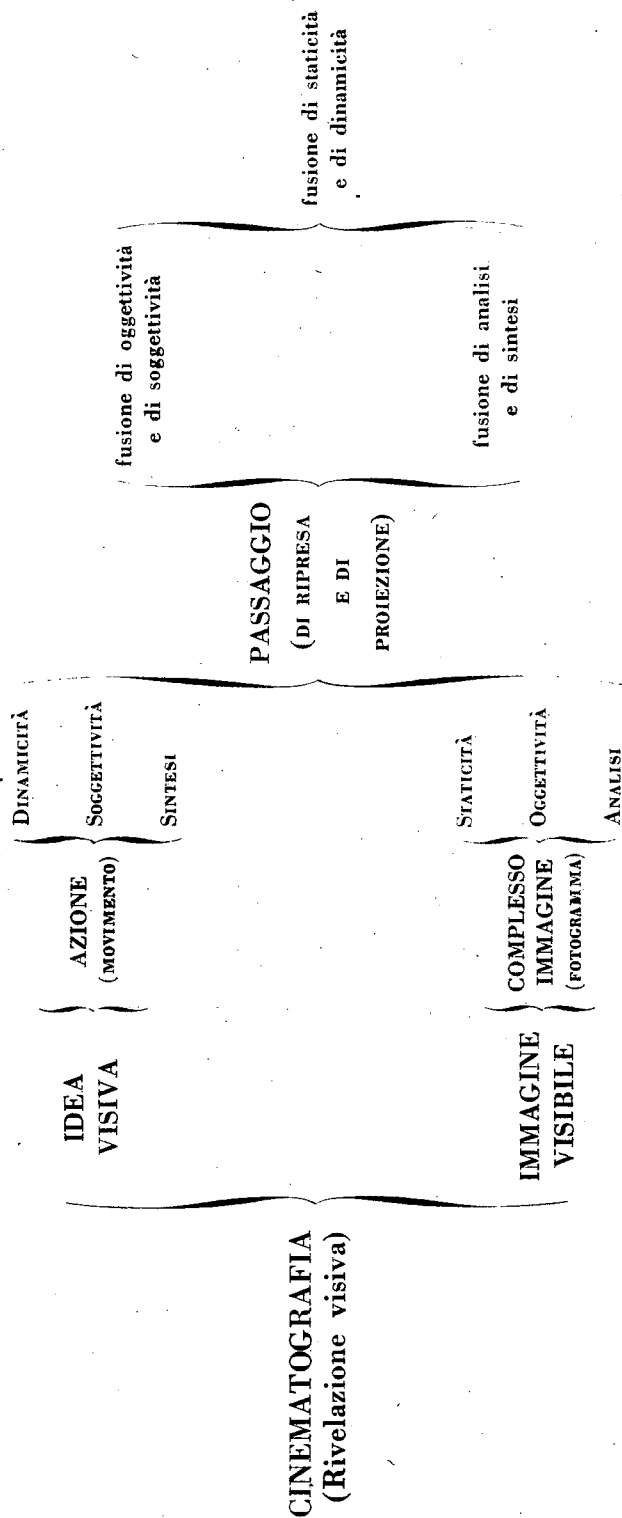
Naturalmente questo schema, e quello più completo che si darà, parlando del ritmo, sono passibili di modificazioni e miglioramenti, nè possono considerarsi definitivi nella loro forma. Definitivi io considero, però, a mio modo di vedere, i concetti che li regolano e definitive le loro basi.

Questo aspetto particolarmente complesso della cinematografia, nella quale confluiscono elementi di opposte nature, ha dato origine a opposte tendenze nel modo di considerarla.

Ma dallo schema tracciato il problema appare in realtà assai diverso da come è stato posto finora. Non è più possibile domandarsi, ad esempio, se la cinematografia è soggettiva o oggettiva, in quanto essa partecipa egualmente delle due nature, un po' come tutte le arti, ma in modo particolare.

Questo schema delinea anche la sistemazione di un altro problema: il problema dei rapporti della cinematografia con le altre arti, rapporti da taluno erroneamente ritenuti influenze, che non ha trovato soluzioni soddisfacenti, a parer mio, perchè non è stato impostato in forma corretta. Anche coloro che affermano la indipendenza della cinematografia lo fanno spesso imprecisamente. Così il Simart: « le cinéma a permis l'édification, à côté de l'ancien théâtre, d'un art absolument nouveau, avec ses moyens et son but propres » (26). Ora quell'« à côté » non esiste e non ha ragione d'essere.

D'altronde la confusione della cinematografia con altre arti simili o anche differentissime, è frequente in molti scrittori, anche tra coloro che hanno sulla cinematografia delle idee abbastanza chiare e anche tra coloro che se ne occupano direttamente. Così l'Elliott che scrive: « it means of expression is divides, roughly, into pantomime and pictures »: queste due, della pittura e della pantomima, sono le confusioni più frequenti. Lo stesso Elliott ribatte che « a photoplay is composed of pictures », e ora con il parlato, perfino San Gregorio Nazianzeno è stato chiamato in soccorso dal Roux Parassac il quale gli fa fare il profeta delle talkies attraverso questa citazione « l'abile pittore è colui che ci offre delle figure vere, animate, parlanti ». Scherzi a parte, lo stesso Canudo, che fra i primi teorizzatori della cinematografia ne ha compreso la essenza assai meglio d'altri, dice che si tratta di una « art plastique

CINEMATOGRAFIA
(Rivelazione visiva)
IDEA VISIVA
AZIONE
(MOVIMENTO)
DINAMICITÀ
SOGGETTIVITÀ
SINTESI
IMMAGINE VISIBILE
COMPLESSO IMMAGINE
(FOTOGRAMMA)
STATICITÀ
OGGETTIVITÀ
ANALISI
PASSAGGIO
(DI RIPRESA E DI PROIEZIONE)
fusione di oggettività e di soggettività
fusione di analisi e di sintesi
fusione di staticità e di dinamicità

se dévéloppant selon les normes de l'Art Rythmique » e, secondo il Barnick, Taut et Ebbinghans vive tra le arti plastiche.

Ma la recisa definizione di Soffici: « la pittura è una composizione di forme sur una superficie fissa — d'essenza statica, pertanto — almeno nel senso sperimentale ottico » (27) decide la questione. Quanto alla confusione con la pantomima il solo fatto che la cinematografia può benissimo prescindere dalla presenza umana avrebbe dovuto far andar cauti anche i più superficiali.

Ma la forma assunta per ragioni commerciali dal film, fin dai primi tempi ha creato, attraverso la trama, una confusione con la letteratura che, è di gran lunga la peggiore e la più resistente. Ora la differenza tra la letteratura e la cinematografia era stata già precisata da... Leonardo, il quale precisava: « la poesia pone le sue cose nella immaginazione di lettere e la pittura le dà realmente fuori dell'occhio, dal quale l'occhio riceve la similitudine non altrimenti che s'elle fossero naturali, e la poesia le dà senza essa similitudine e non passano all'impressione per la via della virtù visiva, come la pittura ». Il che, con poche differenze si potrebbe dire per la cinematografia. Molto giustamente lo Schwob rimproverava a certi cinematografari di « traduire par des gestes ce qu'on sent que d'autres ont dû mieux dire avec des mots » avvertendo che « ils tentent d'exprimer ce que l'infirmité de la littérature contraint celle-ci à faire se succeder sur un seul plan ».

Generalmente si considerano, infatti, i rapporti della cinematografia con le altre arti come modificazioni della struttura estetica della cinematografia, verificatesi per interferenze dei caratteri delle altre arti, e si viene così a negare l'omogeneità degli elementi che costituiscono la cinematografia: ora ogni arte essendo tale in funzione della sua assoluta omogeneità, come abbiamo veduto, e della sua perfetta rispondenza a sè stessa, attraverso i suoi elementi, l'ammettere nella sua sostanza l'intrusione di elementi o caratteri estranei significa negarne l'essenza d'arte. A maggior ragione poi quando tali elementi vengono considerati come veri e propri caratteri costitutivi della cinematografia stessa.

Dallo schema che abbiamo tracciato risulta invece nel suo complesso la vera forma dei rapporti della cinematografia con le altre arti. Rapporti che non hanno nulla di diretto, in quanto la cinematografia non deriva da nessuna arte i suoi elementi primi, azione, come movimento, e complesso immagine come fotogramma, nè da nessuna arte deriva quei caratteri poi che le sono particolarissimi come azione reciproca dei due elementi.

La cinematografia si avvale di altre arti, e particolarmente di quelle che contribuiscono alla scenografia, pittura, scultura, architettura, ed anche della musica e della letteratura. Ma esse non hanno nulla a che vedere con la cinematografia in quanto o restano estranee al film, affiancandosi ad esso come superstruttura il più delle volte eliminabile, e questa è la letteratura del parlato e spesso la musica o, come le arti figurative e plastiche, prestano il loro concorso alla creazione della scena, quindi del *fotogramma*, non della cinematografia. E il fotogramma essendo la parte della cinematografia che mantiene la sua oggettività, esse non mutano, prestando tale concorso, nè la loro natura nè la loro forma e non entrano affatto in quell'arte con la quale, da estranee, collaborano. La cinematografia in sè, con tali arti non ha di comune che la essenza stessa di arte, come manifestazione di una rivelazione, a mio modo di vedere, o di che altro lo dicano i filosofi. Ma non subisce nessuna influenza e non ne esercita, naturalmente, sulle altre arti, apparendo piuttosto come il portato più alto del fenomeno artistico, per complessità di struttura, per armonia di opposti elementi, perfettamente in essa conciliati.

Inquadrata, sia pur sommariamente, la natura e il carattere estetico della cinematografia, l'impostazione dei principî generali di tecnica che ad essa si riconnettono apparirà nella sua forma più schematica, semplicissima, in quanto ogni problema particolare ricollegandosi ad una serie di problemi simili verrà a costituire nel complesso la fisionomia di uno dei tre momenti che abbiamo identificati nell'espressione cinematografica.

È già abbastanza chiaro, dopo quanto si è precisato circa la costituzione delle arti, che cosa si intenda per tecnica, e di quali parti della cinematografia si intenda parlare. È necessario fare una distinzione precisa fra tecnica estetica e tecnica meccanica della cinematografia dato l'uso ormai invalso di chiamare tecnica in generale e soltanto quest'ultima. Di tecnica meccanica, sia pure in lato senso, noi non parleremo. Ognuno può impararne gli elementi, in maniera generale s'intende, in un tempo relativamente breve. I mezzi meccanici di cui si avvale il personale tecnico specializzato per raggiungere un determinato effetto richiesto dal direttore appaiono secondari di fronte al principio essenziale dell'ideazione.

Quello che è indispensabile, invece, è che il direttore abbia una conoscenza approfondita e una visione integrale dei vari mezzi espressivi che sono a sua disposizione per permettergli di giungere alla tradu-

zione completa della sua idea visiva: deve ossia conoscere le forme nelle quali si può concretare la sua idea, gli stadi attraverso i quali deve passare, i modi che gli si offrono per esprimerla. La teoria della tecnica cinematografica così intesa equivale, dunque, ad una teoria generale dell'espressione cinematografica, teoria che individua e precisa le possibilità e le limitazioni di ogni mezzo e di ogni modo e, chiarendone la speciale natura estetica, ne considera e ne precisa i rapporti nei vari momenti del processo d'attuazione. Questo consiste nel tradurre in successive realtà visibili e unificare, originariamente come spirito e successivamente come materia, i vari frammenti dell'espressione in cui si sono scisse nell'attuazione così l'idea visiva come l'immagine visibile, trasportando la rivelazione visiva dal campo immateriale della ideazione alla concretezza della realizzazione.

A noi sembra necessario condurre a fondo per la prima volta lo studio di questo processo d'attuazione e delle forme che assume in funzione del suo manifestarsi.

Di fronte al film noi ci troviamo in un primo tempo con due problemi tecnici egualmente essenziali da analizzare e da risolvere esteticamente. Il problema di impostazione dell'elemento *azione*, o *movimento*, animatore del film nella sua fase di idea visiva e che nella attuazione nasce dal fatto che ogni elemento dello spazio e nello spazio è capace di movimento e che quindi va risolto come problema di tempo, tenendo conto delle coordinate dei suoi vari elementi. Le qualità che lo individuano sono, come abbiamo veduto, la dinamicità, la soggettività e la sintesi. I suoi caratteri si basano sui suoi valori di visività dai quali sgorga la sua espressione nel film; ricercare quali siano i suoi valori puri e come in essi si inserisca la capacità espressiva, la capacità significativa, ricostruire, insomma l'architettura visivo-dinamica che ha presieduto alla ideazione e che si deve trasfondere nella realizzazione, questa sarà la nostra opera nei confronti di questo primo elemento. Il secondo problema tecnico che ci si presenta è quello del *complesso-immagine*, o del fotogramma, corrispondente alla realizzazione della immagine visibile, che sorge dalla manifestazione necessaria degli elementi della visibilità e che quindi va risolto come problema di spazio, tenendo conto della sua particolare impostazione e delle sue leggi speciali. Le qualità che individuano questo problema sono la staticità, l'oggettività e l'analisi. I suoi caratteri si basano sugli elementi del complesso immagine, come elementi assoluti e come complessi visibili e, in questo senso, sui valori luminosi che ne accompagnano la manifestazione.

Questi due primi problemi, imperniandosi sui due elementi opposti della cinematografia, vanno risolti separatamente, analizzandone le forme e le manifestazioni e i rapporti di tali forme e di tali manifestazioni con il quadro generale della cinematografia; il terzo problema che si prospetta, quello del *passaggio*, come quello che investe l'unitarietà assoluta della sintesi artistica, resta però sempre il più importante. È chiaro perciò che nella analisi delle forme particolari così dell'*azione* o *movimento*, come del *complesso immagine*, bisogna tener conto della simultaneità alla quale tendono e seguire i loro sviluppi in funzione di questa.

Come si integrino nel passaggio le qualità opposte dei due elementi precedentemente analizzati, unendosi in una sola funzione, sarà già di per sè abbastanza chiaro. I caratteri che sorgono nel momento del passaggio e cioè le armonizzazioni ritmiche dei vari elementi dinamici e statici, dimostreranno il valore assolutamente essenziale del ritmo nell'opera cinematografica; ritmo che si identifica direttamente con il passaggio e che ne genera le condizioni interiori ed esteriori. Si vedrà allora che la cinematografia è essenzialmente ritmo, e cioè adeguazione, equilibrio.

In questo senso la tecnica diverrà veramente ciò che dice Gentile, ossia un gruppo « di conoscenze di cui ha bisogno l'artista per tradurre in atto le immagini e i concetti della sua mente », non nel senso di attitudini pratiche ma nel senso di pensiero che il Gentile stesso le riconosce. Notava giustamente l'Elliott: « with these inventions, the close-up, the cut-back and parallel action, Griffith founded the photoplay's art tecnique, as distinct from its mechanical technique ». (28). Gli apporti di questa tecnica estetica possono in realtà trasformare improvvisamente il volto della cinematografia, mentre gli apporti della tecnica meccanica possono sconvolgerne per un momento le realizzazioni pratiche ma non darle una sostanza differente, a meno di non creare sull'arte esistente un'arte nuova. Il Fescourt e il Bouquet credono, invece, che « une découverte bouleverse les règles de la plastique et rend caduques le recherches antérieures »: ora questo è falsissimo.

Le trasformazioni meccaniche o ottiche non variano per la cinematografia le leggi fondamentali. L'essenziale è stabilire queste leggi. Ed è quello che noi cercheremo di fare negli studii che verremo pubblicando in seguito su questa rivista.

JACOPO COMIN

NOTE

(1) E. GIOVANNETTI: *Il cinema e le arti meccaniche* - Palermo, Sandron, 1930, p. 21.
(2) A. TILGHER: *Estetica* - Roma, Libr. di Scienze e Lettere, 1931, p. 164.
(3) E. ELLIOTT: *Anatomy of Motion Pictures Art* - Territet, Ed. Pool, 1930, p. 25.
(4) LEONARDO DA VINCI: *Trattato della pittura* - Lanciano, Carrabba, 1914 « tu, o musico, dirai che la pittura è meccanica, per essere operata coll'esercizio delle mani... etc. », pag. 27.
(5) G. SÉAILLES: *Essai sur le génie dans l'art* - Paris, Alcan, 1897, p. 81.
(6) *L'Art cinématographique* - Paris, Alcan, Vol. I, pag. 75-76 « l'image peut être simplement la donnée sensorielle de la vue, c'est à dire la perception directe du monde extérieur dans son aspect lumineux, mais nous entendons aussi par image, la réprésentation subjective que nous nous faisons du monde extérieur, en dehors de toute donnée oculaire », « l'image est objective quand elle nous est donnée par la vue qui perçoit ou subjective quand elle provient de l'imagination qui crée »: (Doct. ALLENDY).
(7) L. AMBROSI: *Saggio sull'immaginazione* - Roma, E. Loescher, 1892, p. 77.
(8) L. HACKER: *Cinematic design* - Boston, American Photogr. Publ., 1931, p. 17.
(9) A. G. BRAGAGLIA: *Fotodinamica futurista* - Roma, Nalato, p. 8.
(10) LA LEJEUNE: *Cinema* - Londra, A. Maclehouse and Co. 1931 a p. 207 scrive: « What is there, after all, in the photograph of a man that is more essential to the cinema than the photograph of a machine, a cloud, a shadow, a mob or a moving bird? What is there about a man's emotions that is integrally related to the camera, and has the right to take precedence as camera material over beauty and pregnancy and starkness of form? ».
(11) *L'Art cinémat.* - pag. 87 e 95.
(12) SULLY PRUDHOMME: *L'expression dans les beaux arts* - Paris, Lamerre, 1883, p. 209-210.
(13) S. WITASEK: *Principi d'estetica generale* - Palermo, Sandron, Coll. « L'indagine moderna », n. XVIII, p. 31.
(14) A. BARBIERI: *Gli studi psico-fisici e i prodotti dell'arte* - Firenze, Seeber, 1904, p. 37.
(15) G. CREMONESE: *La solidarietà dell'arte* - Firenze, Vecchi, 1899, p. 7.
(16) S. VITALE: *L'estetica dell'architettura* - Bari, Laterza, 1928, p. 33: « sintesi originaria della opposizione metafisica di essere e non essere... il ritmo non è altro che questa antitesi che si realizza, unione di contrari che si alternano ».
(17) A. SOFFICI: *Primi principii di estetica futurista* - Firenze, Vallecchi, 1920, p. 92.
(18) E. MARGUERY: *L'oeuvre d'arte et l'évolution* - Paris, Alcan, 1899. p. 467.
(19) V. PUDOVCHIN: *Il soggetto cinematografico* - Trad. U. Barbaro, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1932, p. 17.
(20) *L'Art Cinématographique,* Vol. I, p. 27.
(21) Vedi nelle *Rime,* intr. e note di V. PICCOLI, Torino, Utet, 1930. Il sonetto comincia: « Non ha l'ottimo artista alcun concetto — c'un marmo solo in sé non circonscriva — col suo soverchio » dove appare che « il blocco informe di marmo già contiene in potenza l'opera d'arte, l'artefice è colui che togliendo il soverchio la rivela ».
(22) Interdipendenza di cui l'HACKER, a pag. 52, scrive: « Mind and matter are essentialy bound up with one another. Each is dependent upon the other and cannot exist of itself » e il Bandi a pag. 15 del N. 1 di « Schemas » scrive: « la matière n'est pas seulement un medium pour des forces; et les forces ne sont pas dépourvues de matière; mais force et matière sont inséparables ».
(23) H. FOCILLON: *Tecnique et sentiment: études sur l'art moderne* - Paris, Lamens, 1919, p. III della pref.
(24) *Schemas* N. 1, p. 28.
(25) L'HACKER scrive a pag. 18 del libro citato: « Motion not only combines permanent patterns, but is essentially plastic, so that not only perfected forms but evolutionnary form can be preserved. Thus the two essential process of all art, plasticity and permanency become united in a single medium ».
(26) M. SIMART: *Interprétation du monde moderne.* Paris, Flammarion, 1930, p. 183.
(27) A. SOFFICI: *Cubismo e futurismo* - Firenze, « La Voce » 1914, p. 64.
(28) Giustamente dal punto di vista estetico: non dal punto di vista storico, come è noto. Gli italiani avevano rinvenuto la maggior parte di questi mezzi espressivi assai prima di Griffith.

La cinematografia nel diritto d'autore

CAPITOLO VII

Del compositore della musica nel film sonoro

Sommario. — 57. Film sonoro e film parlato — 58. Posizione giuridica del compositore nella legge sul diritto d'autore — 59. Se si possa, pel film sonoro, parlare di « riproduzione » della musica altrui — 60. Alcune ipotesi di costruzione del diritto d'autore sull'elemento musicale del film sonoro — 61. Possibile configurazione di un diritto degli artisti esecutori nel film sonoro — 62. Un aspetto del film sonoro inteso come sistema d'informazione internazionale.

57. — *Film sonoro e film parlato.*

L'introduzione nell'arte della cinematografia del film sonoro e del film parlato nuovo e vivido impulso ha dato, nuove vie e nuove possibilità aperto all'opera cinematografica.

Mentre la sonorizzazione dello schermo ci consente la rievocazione e realizzazione scenica dei più commoventi e delicati intrecci lirici, delle più entusiasmanti epopee, senza privarci insieme delle sublimi armonie musicali che i divini Maestri composero nella loro fulgida creazione immortale, il film parlato fa assistere lo spettatore ad una rappresentazione drammatica vera e propria — nuova nell'arte teatrale — in cui la mimica e la messinscena acquistano immensamente più importanza che non sul teatro. Ambedue i tipi di film prolungano l'azione al di là delle possibilità del teatro: il gioco dell'attore cinematografico, preso

nel momento migliore, è di gran lunga più espressivo di quello dell'attore teatrale, per i più estesi mezzi visuali che ha a sua disposizione; e gli occhi dello spettatore girano senza sosta intorno al personaggio che lo schermo dinamizza e che appare successivamente e rapidamente sotto angoli diversi. In ciò specialmente si riassume la superiorità del cinematografo sul teatro ordinario: al pari di questo esso non dà allo spettatore che l'illusione della vita, ma l'immagine e la dinamica accrescono l'intensità del gioco dell'azione drammatica e con più potente efficacia realizzano e pongono innanzi all'occhio estatico tutto un mondo di fantasia dorata.

58. — *Posizione giuridica del compositore nella legge sul diritto di autore.*

Nel film sonoro-parlato noi riscontriamo — e lo vedemmo (1) — elementi creativi più numerosi: di natura letteraria nelle didascalie e nelle parole, di natura coreografica e d'arte figurativa nella azione scenica, di natura musicale nella musica e nel canto; ne sono autori, dunque, tutti coloro che, collaborando in una tale opera, abbiano posto in essere alcuno di questi elementi originali di carattere creativo, i quali, in linea generale, si ricollegano all'autore del libretto, al direttore artistico, ai protagonisti ed all'autore della musica od al suo eventuale adattatore.

La legge del 1925 sul diritto d'autore esplicitamente riconosce all'articolo 20 quale nuova categoria di membri della comunione cinematografica quella rappresentata dall'autore della musica, ma perchè altro elemento creativo intervenga essa richiede che la musica apposta al film sia originale ed espressamente scritta per l'opera: noi crediamo, quindi, che non risponderebbero a queste condizioni nè una semplice riduzione di una composizione musicale, benchè espressamente composta per l'opera cinematografica — in quanto priva del requisito dell'originalità — nè una composizione musicale originale, ma scritta per scopo diverso da quello di completare con l'arte dei suoni l'emozione estetica od etica che l'opera cinematografica tenderebbe a realizzare. E poichè l'art. 21 della legge stessa attribuisce all'autore della musica un diritto d'autore di valore pari a quello assegnato all'autore

(1) V. retro n. 18.

del libretto od all'autore della pellicola — pur con la riserva della contraria convenzione delle parti interessate — di leggeri si comprende quanta importanza abbia assunto ed assuma la sonorizzazione nell'ulteriore sviluppo dell'industria cinematografica e come la musica sia veramente oggi un potentissimo elemento integratore del film e così composto da seguirne le sorti.

59. — *Se si possa, pel film sonoro, parlare di « riproduzione » della musica altrui.*

Già vedemmo a suo tempo (1) come il concetto di collaborazione — e quindi di multipla paternità di un'opera dell'ingegno — sia, certo tra i più difficili a cogliere: infatti, indipendentemente dalla distinzione fra collaborazione e cooperazione puramente materiale — non accompagnata, cioè, da attività di natura creativa — rimane sempre, volta per volta, a fissare i caratteri della vera e propria collaborazione che dà luogo ad una comunione di diritti sull'opera e per la quale la nostra legge in determinati casi, e tra questi appunto quello dell'opera cinematografica, presume entro certi rispetti la volontà dei coautori circa il riparto del diritto d'autore e l'esercizio delle facoltà ch'esso comporta.

Assai più che nelle altre opere complesse è nel film sonoro che occorre tenere ben distinto il concetto di collaborazione da quello di elaborazione ulteriore lecita: mentre infatti noi già recisamente negammo (2) potersi mai ravvisare e parlare di «riproduzione» dell'elemento letterario da parte dell'opera cinematografica — e ciò pur quando nell'opera stessa si sia avuta completa appropriazione e trasposizione degli elementi caratteristici ed individuali dell'opera letteraria — non ci sentiamo assolutamente, ora, di sostenere la cosa medesima nei riguardi dell'elemento musicale. Qui, anzi, è d'uopo ammettere senz'altro la possibilità di una « riproduzione » della musica altrui nel film sonoro — nel pieno e vero significato del termine —, chè, a malgrado ogni sforzo di buona volontà, non è proprio possibile ravvisare nel processo di sonorizzazione del film elemento alcuno di natura creativa ed intellettuale, ma solo e semplicemente una funzione affatto tecnico-meccanica.

---

(1) V. retro n. 18.

(2) V. retro nn. 3 e 42.

Ben possiamo e dobbiamo qui, dunque, applicare al contratto che trasferisce all'imprenditore il diritto d'autore sulla musica da apporsi al film sonoro il concetto e la figura del « contratto d'edizione » che, come vedemmo (1), erroneamente il De Gregorio volle applicato al trasferimento del diritto d'autore sul libretto. Nè infatti v'è differenza alcuna tra l'ipotesi della riproduzione di opere musicali mediante dischi fonografici — che il De Gregorio anche configurò come contratto di edizione e che noi riconoscemmo giusta ed esatta — e quella della trasposizione sulla pellicola cinematografica di musica appositamente composta, non implicando la diversità del « mezzo » di riproduzione la sostanziale identità, in ambedue i casi, dell'attività essenzialmente meccanica d'esteriorizzamento.

60. — *Alcune ipotesi di costruzione del diritto d'autore sull'elemento musicale del film sonoro.*

Un tenue profilo giuridico — sotto il punto di vista delle disposizioni internazionali dettate dalla Convenzione di Berna, ultimamente riveduta a Roma — delle conseguenze cui mena un simile modo di concepire il film sonoro come mezzo meccanico di riproduzione musicale, già lo delineammo in uno dei primi capitoli di questo nostro lavoro (2): qui ci sembra opportuno far cenno degli effetti cui un simile criterio dà luogo nel seno della nostra legge sul diritto d'autore. Già sappiamo che la musica deve essere originale e scritta espressamente per il film cui viene apposta, perchè il compositore possa essere riconosciuto coautore del film stesso, insieme alle altre persone che han posto in essere elementi creativi di diverso genere — librettista ed autori della pellicola —: ma « quid iuris » se la musica non sia originale e non sia scritta espressamente?

Facciamo delle ipotesi: il film sonoro contenga musica già nota e da altri adattata al film stesso. Ne sarà il musicista coautore? Anche a questo caso ci è facile rispondere: coautore dell'opera cinematografica è qui l'adattatore, sempre, beninteso, che il suo adattamento non consista in una pura e semplice manipolazione tecnica della musica altrui, ma sia invece il prodotto di una ben definita sensibilità armonica personale

(1) V. retro n. 29 e segg.

(2) V. retro nn. 14 e 15.

alla commozione estetica di una musica già composta. Ancora: il film sonoro contenga musica parzialmente creata per esso e parzialmente utilizzata da altra opera musicale. Qui la questione è un po' complessa; indubbiamente l'autore della musica originaria parzialmente riprodotta nel film è senz'altro coautore per la sua parte dell'intera opera cinematografica: ma, e l'autore della musica originaria parzialmente utilizzata nel film stesso? Noi pensiamo che, in quanto il compositore originario abbia concesso la sua autorizzazione all'utilizzazione nel film della sua musica, non debba più essere considerato nella comunione degli autori e coautore per la parte sarà colui che avrà compiuto l'utilizzazione; ma se l'utilizzazione sarà stata frutto d'una volontà arbitraria, il compositore originario conserverà il suo diritto d'autore sulla propria opera fin nell'incorporazione di questa nell'opera cinematografica, divenendo coautore per la parte dell'opera nel suo complesso. L'ultima ipotesi, infine, che potremmo prospettare è che si tratti di un film sonoro e parlato al tempo istesso che riproduca esattamente e senza alcun adattamento di natura creativa un lavoro drammatico preesistente ovvero un'opera anteriore musicata e cantata: ma qui è facile ravvisare che il film così ottenuto non è già di per sè un'opera dell'ingegno autonoma, bensì un vero e proprio mezzo divulgativo, una forma di rappresentazione e di edizione insieme di un'opera dell'ingegno già esistente.

61. — *Possibile configurazione di un diritto degli artisti esecutori nel film sonoro.*

Sempre in relazione al film sonorizzato e parlato un'altra interessante e dibattuta questione — seppur recentissima — si presenta alla nostra modesta disamina: quale sia, cioè, la natura del diritto degli artisti esecutori di un film sonoro. L'argomento è della massima importanza: chè mentre il riconoscimento di una attività intellettuale e creativa nell'interpretazione da parte degli artisti di un'opera cinematografica muta e la concessione a questi fatta di una categoria della comunione sull'opera nel suo complesso è stato in linea di massima pacifico nella dottrina — ed a suo luogo lo affermammo (1) — si discute invece sulla natura dell'opera degli artisti esecutori nel film sonoro, negando alcuni di riconoscervi la qualità d'opera dell'ingegno e creativa —

(1) V. retro n. 20.

negando, cioè, agli artisti esecutori stessi un qualsiasi diritto d'autore sull'opera complessiva —, affermando altri il contrario, pur riguardando tale opera come derivata (1).

In un film sonoro, infatti, si presentano al nostro studio ben due distinte esecuzioni: quella puramente mimica — l'opera interpretativa vera e propria —, cioè l'attività volta ad esprimere col solo linguaggio mimico l'azione delineata sulla trama, e questa ha senz'altro natura creativa di carattere originario e dà luogo a quella comunione di diritti d'autore più volte ripetuta. L'esecuzione, inoltre, vocale o strumentale della musica e del canto ivi contenuti — e questa seconda forma d'esecuzione comprende in sè anche l'eventuale ipotesi dell'interpretazione di un film parlato — sulla quale appunto verte la discorde dottrina che ora abbiamo detta. Pur non risolvendo radicalmente quest'ultimo e più difficile caso — non ancora posto dalla recentissima dottrina nei suoi termini precisi e nelle sue basi — avvertiamo la necessità di dire subito che a nostro modesto modo di vedere la pretesa degli interpreti ed artisti esecutori di un film sonoro-parlato allo sfruttamento della loro attività — in quanto dopo la registrazione sulla pellicola cinematografica si è avuta la trasformazione da « operae » in « opus », da interpretazione od esecuzione in opera interpretata od eseguita, e come tale riproducibile — non possa effettivamente tendere al riconoscimento del diritto d'autore. L'interpretazione di un film parlato non può, infatti — al pari dell'interpretazione prettamente mimica dello schermo muto — venir considerata come elaborazione creativa dell'opera letteraria e vantare, così, quel diritto d'autore che compete sulle elaborazioni dell'opera altrui: assai meno artificiosamente, essa rientra nei limiti della pura e semplice recitazione di dramma, perfettamente identica a quella che compiono gli artisti della ribalta nella rappresentazione teatrale del dramma stesso (2).

Orbene, recitazione ed esecuzione non possono in linea assoluta venir considerate oggetti di diritto d'autore che solo compete sull'opera dell'ingegno caratteristicamente individualizzata ed autonoma: sia per

(1) Per una più completa riassunzione dei vari aspetti dottrinali al riguardo, v. DE SANCTIS: *Film sonoro e diritto d'autore* già citato.

(2) Un lineamento simile di configurazione giuridica lo abbiamo solo colto — e pur con molta tenuità — nel PIOLA CASELLI che nel suo articolo *Intorno al conflitto tra i diritti degli autori ed i diritti degli interpreti ed artisti esecutori*, già cit., tratteggia appunto la necessità profonda di negare agli interpreti ed agli artisti esecutori del film sonoro o parlato un qualsiasi diritto esclusivo sulla loro opera. Cfr. anche AMEDEO GIANNINI: *Il diritto dell'artista esecutore*, su « Il Diritto d'autore », 1931, pag. 165 e segg.

l'una che per l'altra si potrà al massimo parlare di attività e di opere derivate, la cui tutela, pertanto, ben distinta dovrà essere da quella spettante alle attività ed alle opere originarie (1).

62. — *Un aspetto del film sonoro inteso come sistema d'informazione internazionale.*

Concludendo questo brevissimo capitolo, cogliamo al volo e facciamo nostra un'originalissima questione del più palpitante domani (2).

Un film sonoro d'attualità è ormai divenuto ed ha acquistato tutta l'importanza e l'interesse di un vero e proprio sistema internazionale d'informazione — come la stampa, ad es., e la radio —: spesso il film coglie dal vero momenti di vita densa, avvenimenti di rilievo, eventi eccezionali e comunque realistici. Poniamo, orbene, il caso di una cinematografia sonora che abbia colto dal vero le scene di una rivista, ad es., od anche di un qualsiasi altro importante avvenimento pubblico durante il quale siano stati pronunciati discorsi od eseguite opere musicali o letterarie e che alcuni squarci ne siano stati captati dagli apparecchi di sonorizzazione in una con le scene dell'avvenimento stesso: si troverà il produttore della pellicola nella possibilità di mettersi d'accordo, in brevissimo tempo, con l'autore della musica o con quello del discorso per la regolazione dei diritti loro spettanti sulla riproduzione nel film di alcuni squarci delle rispettive opere? E sarà in grado, anzitutto, d'identificarli — volta per volta — con precisione, con la sola guida dei brevi frammenti musicali riprodotti? Ed inoltre — scartando ogni ipotesi sfavorevole — non perderà il film stesso, nell'intervallo di tempo necessario per la regolazione di questi rapporti, la sua più spiccata qualità infor-

(1) Il progetto tedesco di riforma della legge sulle opere letterarie, fotografiche ed artistiche, occasionate dalla *revisione a Roma nel 1928 della Convenzione Internazionale di Berna* pone il fondamento primigenio dei diritti degli interpreti ed artisti esecutori nel diritto della personalità: così il paragrafo 57 del progetto stesso dice che « la recitazione o l'esecuzione di un'opera della letteratura o dell'arte musicale non possono, anche nel caso che siano trasmesse per radio-diffusione, venir trasportate sopra istrumenti atti a riprodurre il suono o l'immagine se non col consenso della persona che ha rappresentato od eseguito l'opera ». Questa configurazione, però, ha sollevato forti e numerose obbiezioni ed anche noi non ne siamo convinti: la tutela del giurista, a nostra opinione, dovrebbe essere diretta, più che ad altro, ad assicurare all'opera dell'interprete e dell'artista esecutore del film sonoro e parlato il profitto adeguato e dovrebbe riguardarla, quindi, più sotto il profilo di diritto del lavoro che non sotto l'aspetto di difesa della personalità. Cfr. anche Piola Caselli, *art. cit.* alla nota precedente, e v. anche retro a n. 47.

(2) V. l'articolo *Le attualità cinematografiche* di Ugo Gherardi, su « Il diritto d'autore », 1933, pag. 115 e segg.

mativistica; non ne saranno, in altri termini, irrimediabilmente pregiudicati e l'interesse e l'attrattiva?

È evidente che — allo stadio attuale delle leggi e con le vigenti disposizioni internazionali della convenzione di Roma — l'autore di quella musica od il pronunciatore di quel discorso potranno in ogni tempo e quando più faccia loro comodo intervenire e fermare nel suo corso quella data cronaca cinematografica...

Tutto ciò non è nè logico nè giusto: bisognerebbe che si riconoscesse al « reportage » cinematografico sonoro degli avvenimenti del giorno il diritto di liberamente riprodurre brevi squarci di esecuzioni d'opere letterarie e musicali o di discorsi, eseguiti e pronunciati nel corso degli avvenimenti stessi. Ne sarebbe già stato tempo; ma noi confidiamo sulla prossima revisione a Bruxelles delle norme internazionali in vigore al riguardo.

CAPITOLO VIII

DELL'IMPRENDITORE DELL'AZIENDA CINEMATOGRAFICA

SOMMARIO. — 63. Figura giuridica dell'imprenditore — 64. Quali diritti e quali obblighi gli spettino — 65. Particolari caratteristiche del commercio dei film — 66. Distinzione tra « corpus mechanicum » e diritto di rappresentazione: opinione del Tiranty — 67. Genesi e sviluppo di tale distinzione — 68. Erroneità dell'opinione del Tiranty — 69. Confutazione di quest'opinione pur nei riguardi dell'art. 41 della legge sul diritto d'autore — 70. Nostra opinione in proposito.

63. — *Figura giuridica dell'imprenditore.*

Quando il film sia stato completamente « girato » — quando, cioè, attori e direttore artistico abbiano compiuta la loro fatica e l'operatore cinematografico abbia impresso la pellicola vergine delle varie azioni sceniche — giunge allora per l'imprenditore che ha impiegato i suoi capitali e la sua attività il momento di raccoglierne l'utile economico, di mettere in commercio, cioè e di sfruttare il film fabbricato nella sua azienda. L'imprenditore (1) è qui, come è noto, quella persona singola

(1) Cfr. MARGHIERI: *Trattato*, già cit., pag. 188 e segg.

o collettiva che assume per suo conto e rischio la produzione del film: quando questa è organizzata ad azienda, egli ne è il principale ed il titolare di tutti i rapporti giuridici, attivi e passivi, che all'azienda si riferiscono, che da essa hanno origine e ad essa mettono capo. Nella maggior parte dei casi l'imprenditore non è una persona fisica: in genere si tratta di una società anonima che permette di riunire ingenti capitali, frazionandone l'ammontare in un numero grandissimo di cointeressati. Può anche darsi che più società si uniscano in un'impresa unica per esercitare in comune la produzione cinematografica.

64. — *Quali diritti e quali obblighi gli spettino.*

Come già vedemmo, l'imprenditore è cessionario dei singoli diritti d'autore d'ordine patrimoniale spettanti al librettista, al direttore artistico, agli interpreti ed all'autore della musica, di modo che — quando il film sia completamente allestito — egli è l'unico titolare dei diritti su quell'opera dell'ingegno e può convenientemente trarne i vantaggi economici che ne derivino: egli, inoltre, se non può essere compreso tra gli « autori » dell'opera cinematografica, è però sempre uno dei principali artefici del film come quello che ne ha organizzata e coordinata la formazione, nel suo duplice aspetto d'opera dell'ingegno e di prodotto industriale. Certo non si potrà mai dire che all'imprenditore spettino diritti di natura personale sulla produzione cinematografica della casa ch'egli dirige: le facoltà a lui spettanti sono tutte di natura patrimoniale e si riconnettono alla speculazione commerciale ch'egli compie, producendo e mettendo in commercio il film, ma non si può assolutamente disconoscere — ripetiamo — l'importanza preponderante che la sua figura assume nella direzione e nel coordinamento generale della produzione cinematografica (1). Ed è in virtù appunto di questa sua posizione preponderante che a lui spetta tutta una serie di diritti e di obblighi che qui brevemente riassumiamo.

(1) Nella fabbricazione di film l'imprenditore è il « dominus » della produzione: egli dirige l'azienda e ad essa imprime le caratteristiche della sua personalità; stabilisce quali pellicole si debbano produrre, giudica sull'utilizzabilità o meno di un dato soggetto, esamina i manoscritti, arruola gli artisti, finanzia l'impresa. In tal modo egli raccoglie molti e necessari elementi per la produzione cinematografica, rimanendo tuttavia estraneo al momento creativo dell'opera intellettuale e non partecipando nè spiritualmente nè artisticamente alla creazione del film. Cfr. anche quanto dice il ROTONDI: *Il diritto industriale*, sulla importanza dell'opera dell'imprenditore che fonde e coordina i diversi elementi della produzione, dando luogo ad un « quid » nuovo che riproduca il valore dei singoli elementi impiegati e dia in più un congruo profitto.

Due diverse categorie possiamo configurare dei diritti spettanti all'impenditore sui film prodotti dalla sua azienda, secondo che si riferiscano all'opera cinematografica come prodotto dell'industria o come creazione dell'ingegno. Sotto il primo aspetto i diritti dell'imprenditore sono in generale quegli stessi che spettano ad ogni principale sui beni materiali ed immateriali della propria azienda: tra questi è il diritto di far propri tutti i proventi e tutte le utilità economiche di cui l'azienda è capace; quello di regolare l'andamento tecnico-amministrativo dell'azienda; quello di assumere gli impiegati per la lavorazione dei film e di scritturare, per mezzo del direttore artistico, i vari attori. Egli ha — in poche parole — tutto quel complesso di facoltà che in qualsiasi impresa industriale spetta all'imprenditore e per le quali rinviamo al diritto comune. Circa, poi, i diritti che all'imprenditore spettano sul film come prodotto intellettuale, già abbiamo visto com'egli sia titolare del diritto d'autore patrimoniale sull'intera opera cinematografica, in virtù appunto del trasferimento che gliene hanno fatto i singoli autori.

Anche i doveri dell'imprenditore possiamo, per comodità d'indagine, distinguere in due categorie. Rispetto al film come prodotto industriale — e quindi rispetto all'impresa di produzione di cui è titolare — l'imprenditore ha gli obblighi di legge comuni a tutti i commercianti: così ha, in ispecial modo, l'obbligo della tenuta dei libri — art. 21 e segg. cod. comm. —; della pubblicazione dei rapporti matrimoniali e degli atti abilitativi degli incapaci — art. 9 e segg. cod. comm. —; nonchè gli altri obblighi propri delle forme diverse di società commerciali, se l'imprenditore sia un ente collettivo. Deve, inoltre, sottostare a tutte le norme imposte da leggi speciali riguardanti la vigilanza esercitata dallo Stato sulla produzione di pellicole cinematografiche (1) ed a tutte quelle che prescrivono particolari adempimenti finanziari. Rispetto, invece, al film come prodotto intellettuale, il principale dovere dell'imprenditore è quello di adempiere alle formalità di deposito di un esemplare dell'opera presso l'Ufficio della proprietà intellettuale al Ministero dell'Economia Nazionale — art. 38 della legge sul diritto d'autore —. Dispone in particolar modo l'art. 18 del Regolamento (2) che per le opere cinematografiche devono essere depositate tante fotografie o diapositive

---

(1) L'imprenditore deve sottoporre prima il copione, *decreto 16 febbraio 1920*, e poi l'opera cinematografica compiuta, *decreto 31 maggio 1914*, alla revisione di una speciale Commissione. Ciò allo scopo di evitare la rappresentazione di pellicole offensive della morale o della reputazione e del prestigio della Nazione, delle istituzioni, ecc.

(2) Pubblicato con *R. D. 15 luglio 1926, n. 1369.*

quanti sono i quadri o le parti in cui l'opera si divide, con l'indicazione di tutti gli elementi atti ad individuare l'opera stessa (titolo, metraggio, nome della Casa, del direttore artistico, degli interpreti, ecc.).

65. — *Particolari caratteristiche del commercio dei film.*

L'imprenditore, adunque, dopo la produzione dei film ne attua lo sfruttamento economico: il punto di vista sotto cui vien riguardato il commercio dei film dev'essere in armonia con la peculiare natura della produzione cinematografica, giacchè la dazione di essi non è semplice dazione di cose, sottoposta alle normali regole del traffico, ma è anche — e sopratutto — trasmissione di una o più delle facoltà d'ordine patrimoniali appartenenti all'autore. Questa caratteristica delle opere cinematografiche — come, del resto, di ogni creazione dell'ingegno — influisce notevolmente, già lo avvertimmo, sulla natura giuridica degli atti di alienazione e trasmissione dei film, sicchè dobbiamo far ricorso, per essi, piuttosto alla disciplina della speciale materia del diritto d'autore che non alle norme di diritto comune.

66. — *Distinzione tra « corpus mechanicum » e diritto di rappresentazione: opinione del Tiranty.*

Fondamentale conseguenza della particolare natura della dazione di film è una importantissima distinzione, che può porsi, in genere, a proposito dell'alienazione e trasmissione dei diritti su tutte le opere dell'ingegno, ma che assume particolare rilevanza nei riguardi delle opere cinematografiche: è la distinzione, cioè, fra la concessione del diritto d'autore patrimoniale sul film; o di questa o quella facoltà in tale diritto compresa, e la dazione del « corpus mechanicum », cioè della pellicola cinematografica, che costituisce il « mezzo » per esercitare il diritto stesso. È necessario nella dazione di un film tener sempre ben distinti questi due differenti punti di vista e scindere concettualmente la somma data o ricevuta nei due diversi corrispettivi in essa conglobati: l'uno per la concessione di determinate facoltà patrimoniali comprese nel diritto d'autore; l'altro per la dazione della copia o delle copie del film.

Il merito di aver per primo fatto rilevare l'importanza di questa distinzione spetta al Tiranty (1), ma a noi è sembrato che questi l'abbia posta limitatamente al diritto di rappresentazione del film e soltanto nei riguardi della concessione esclusiva, mentre essa dev'essere, invece, tenuta presente in ogni caso, anche quando si tratti, oltre che di rappresentazione, di edizione o quando non si sia pattuita l'esclusività della concessione. Però, da questa distinzione giustissima e di importanza facilmente rilevabile, il Tiranty trasse principî non sempre esatti e rigorosamente discendenti dalla premessa: egli affermò, infatti — in base appunto alla distinzione innanzi esposta — non doversi mai ritenere concessa, quando vi sia vendita o locazione di una copia del film, anche la facoltà di rappresentarlo, e cioè di proiettarlo nei singoli locali, con o senza lo scopo di lucro. « Perchè questa concessione possa aversi — egli scrisse — è necessaria apposita stipulazione »: e questa sua affermazione fonda principalmente sul disposto dell'art. 18 della vecchia legge del 1882 sul diritto d'autore — ora art. 41 della legge del 1925.

67. — *Genesi e sviluppo di tale distinzione.*

Il problema, così posto dal Tiranty, è però, come abbiamo accennato, di carattere più generale: da gran tempo esso è stato prospettato e risolto nelle varie legislazioni nei riguardi di qualunque dazione di « corpus mechanicum » che non sia la pellicola cinematografica, e sempre si è ben a ragione deciso che nella vendita del « corpus mechanicum » non debba presumersi compresa, senza espressa statuizione delle parti, la trasmissione della proprietà intellettuale (2). In armonia a tale comune convinzione l'art. 18 del T. U. del 1882 disponeva: « La cessione di qualunque altra opera (che non sia uno stampo, un rame inciso, ecc.), in uno o più esemplari non importa, in mancanza di patto esplicito, la alienazione del diritto di riproduzione (3). E l'art. 41 della

(1) V. Tiranty, *op. cit.*, pag. 131 e l'articolo dello stesso: *La trasmissione del diritto d'autore e la cessione del « corpus mechanicum »*, nota a sentenza, su « Studi di dir. ind. » 1921-22, 4, 301.

(2) V. nello Stolfi, *op. cit.*, 1932, n. 1041 e segg. tutti gli argomenti a favore di questa opinione e — per la storia — l'originaria erronea tendenza della dottrina che accoglieva l'avviso opposto e la costante giurisprudenza che ha sempre sancito il principio pel quale il diritto di rappresentazione non è compreso nella vendita del « corpus mechanicum ». Cfr. anche Piola Caselli, *op. cit.*, 1927, n. 324.

(3) Le ragioni di tale norma furono magistralmente svolte dallo Scialoia nella sua *Relazione alla legge sul diritto d'autore 18 maggio 1865, parag. 4*, legge che fu poi trasfusa nel T. U. del *19 settembre 1882*.

vigente legge 7 novembre 1925 ha ripetuto tale disposizione, ampliandola anzi, giacchè vi si parla non sòlo del diritto di riproduzione ma anche di quello di rappresentare. Ora, è indiscusso che — anche con la modificazione apportata dalla seconda legge — la norma sia perfettamente giustificata per ogni specie di opere letterarie od artistiche, giacchè non si può dire, ad es., che il possessore del manoscritto di una commedia o di un dramma abbia il diritto di darlo alle stampe o di farlo rappresentare in pubblico senza che ne sia stato espressamente autorizzato dall'autore.

Ed anche per le pellicole cinematografiche vediamo subito che con la dazione di esse non se ne intende trasmettere il diritto di « riproduzione » che spetta all'autore — e cioè all'imprenditore che ne detiene i negativi — tranne che esplicitamente se ne pattuisca l'alienazione: tale diritto di riproduzione s'intenderà concesso soltanto quando l'imprenditore ceda addirittura i negativi ed in questo caso siamo in piena ipotesi contemplata dal 2° capov. dell'art. 41 della legge — primo capov. dell'art. 18 del vecchio T. U. — nell'ipotesi, cioè, della « cessione di uno stampo, di un rame inciso o di altro simile mezzo usato per riprodurre un'opera d'arte ».

68. — *Erroneità dell'opinione del Tiranty.*

Ma non ci pare che possa venirsi all'identica conclusione nei riguardi della « rappresentazione » della pellicola cinematografica: non crediamo, cioè, che la vendita o la locazione della copia di un film non porti con sè il diritto di rappresentarla — inteso nel senso di « proiettarla al pubblico » — e che sia, invece, necessario per ciò apposito patto, come sostenne il Tiranty. È, questa, una presunzione discendente dalla natura stessa della cosa — il cui godimento non è possibile se non attuandone la proiezione — ed è una presunzione imperante anche nella pratica del commercio cinematografico, per cui si parla di vendita o locazione di film senza che vi sia bisogno d'aggiungere che se ne permette insieme la rappresentazione: la distinzione, fondamentale e di primaria importanza, tra diritto di rappresentazione e cessione del « corpus mechanicum » è tutta concettuale e dev'essere tenuta presente — come vedremo — quando si tenti una configurazione teorica di quei contratti, ma non può essere portata, nella pratica, a conseguenze che ne esagerino e trascendano il campo d'applicazione. È, perciò, nostra opinione che

si debba, in ogni caso di vendita o di locazione di una pellicola cinematografica, ritenere concessa, anche implicitamente, la facoltà di rappresentarla in pubblico od in privato, non potendosi certo immaginare che il film sia stato trasmesso per far usufruire della celluloide con cui la pellicola è fabbricata!

69. — *Confutazione di quest'opinione pur nei riguardi dell'art.* 41 *della legge sul diritto d'autore.*

Ma — direbbe il Tiranty — e l'art. 18, ora art. 41 della legge in vigore? Come se ne concilia la lettera con quanto avviene nella pratica in tema di rappresentazioni cinematografiche? Crediamo di poter rispondere a questo interrogativo con le seguenti osservazioni.

Anzitutto, fin dalla legge del 1865 che conteneva l'articolo in parola — trasfusosi poi nel T. U. del 1882 ed infine, come abbiam visto, nella legge ultima del 1925 — si ammetteva che insieme al « corpus mechanicum » doversi ritenere concesso anche il diritto di riproduzione, ed a maggior ragione quello di rappresentazione, quando ciò risultasse dalla natura della cosa. Si legge, infatti, nella relazione Scialoia al citato articolo: « Il solo caso in cui il silenzio possa far perdere un diritto simigliante si è quello in cui la rinuncia sia in « re ipsa » o sia necessaria conseguenza di un proprio fatto ». Ora è proprio la natura della cosa che fa qui presumere la concessione del diritto di proiettare la pellicola venduta o locata: non si può pensare, invero, ad altro uso del film acquistato.

Penetrando, poi, a fondo nello spirito delle leggi in vigore e riguardando come un unico sistema tutte le disposizioni in esso contenute che attengono al diritto d'autore sulle opere cinematografiche, noi dovremo logicamente concludere che nelle parole « diritto di rappresentazione » adoperate dall'art. 41 non può in nessun modo ritenersi compresa la proiezione del film al pubblico: l'art. 41 è, a nostro parere, inapplicabile in questo senso e non può assolutamente essere addotto a sostegno dell'opinione che combattiamo. Invero, con la parola « rappresentazione » applicata al campo cinematografico, la legge non accenna già alla rappresentazione come noi la intendiamo, nel senso, cioè, di proiezione al pubblico: quando nell'art. 9 si parla nei riguardi della cinematografia della facoltà di rappresentare, si intende con quella espressione accennare alla facoltà dell'autore di un'opera letteraria di consentirne la ridu-

zione per cinematografo, non già a quella dell'autore di un film già compiuto di proiettarlo al pubblico (1). Tale terminologia — come assai bene rilevò il De Sanctis, sia pure con conseguenze che dimostrammo errate — è, già lo vedemmo, inesatta: ma ciò non toglie che la legge l'abbia adoperata e che quindi anche l'art. 41 debba venir inteso nello stesso ordine di idee.

70. — *Nostra opinione in proposito.*

Concludendo, la distinzione tra « corpus mechanicum » e diritto di rappresentazione è giusta nel senso che in ogni corrispettivo debba esser ritenuto implicitamente compreso e l'uno e l'altro compenso, ma non si deve già scindere i due concetti e credere che la trasmissione del « corpus mechanicum » possa avvenire senza l'annesso diritto di rappresentazione (2): è la natura stessa della cosa che vieta si possa pensare ad un uso diverso. In tal senso ben osservò il Di Franco (3) che un film in tanto ha valore « in quanto se ne consideri l'uso suo normale, designato dalla natura stessa della cosa; il film non ha che un valore d'uso, perchè — indipendentemente dalla sua funzione — la pellicola di cui è costituito non può non rappresentare, per sè stessa, che un valore economico infinitesimale, certo sbalorditivamente lontano dal costo altissimo che è attribuito al film in commercio » (4).

---

(1) La piena dimostrazione di questa nostra interpretazione dell'art. 9 della legge l'abbiamo già data al N. 43, confutando la teoria del De Sanctis.

(2) La scissione può e deve avvenire, invece, quando ad una stessa persona siano cedute più copie dello stesso film: in tal caso, il corrispettivo pel diritto di rappresentazione sarà pagato — logicamente — soltanto per la prima copia, non già anche per le altre che rappresentano sempre la stessa creazione dell'ingegno e che perciò debbono essere trasmesse non pel maggior prezzo comprensivo della concessione del diritto di rappresentazione ma pel materiale valore commerciale della copia della pellicola. In tal senso, anzi, si è avuta, anni fa, *una sentenza della Corte di Appello di Torino 17 gennaio 1922 - Pardi c. Itala-Film,* su « Studi di dir. ind. », 1921-22, fasc. 4, 301, che stabilì che, essendo stata smarrita in viaggio la copia del film venduto, dovesse l'imprenditore venderne una seconda copia non già allo stesso prezzo della prima ma soltanto a quello di rimborso delle spese di stampa o di costo — escluso ogni altro corrispettivo pel diritto di rappresentazione che era già stato remunerato la prima volta e che l'acquirente non aveva potuto sfruttare per la perdita del mezzo — la pellicola — col quale doveva usufruirne. Questa sì che è una conseguenza dell'accennata concettuale distinzione tra « corpus mechanicum » e diritto di rappresentazione, non già quella — assurda — trattane dal Tiranty, che, cioè, possa un film essere ceduto senza che sia al tempo medesimo trasmesso il relativo diritto di rappresentazione.

(3) Di Franco: *art. già cit.* (n. 11) - nota 4).

(4) Anche il De Gregorio: op. cit., pag. 151, scrisse — venendo così a confermare autorevolmente la nostra tesi —: « chi acquista dei film dal loro produttore si propone quasi sempre di servirsene per pubblico spettacolo e questo scopo è di fatto presupposto anche dal venditore della pellicola o dall'autore della scena, i quali, quindi, non possono pretendere, in mancanza di un esplicito patto — che in realtà, almeno per ora, non si riscontra mai — che l'acquirente si limiti ad un godimento personale di esse ».

CAPITOLO IX

DELLE FORME DI SFRUTTAMENTO ECONOMICO DEI FILM

SOMMARIO. — 71. I diritti di edizione e di rappresentazione in materia cinematografica — 72. Contratto di edizione — 73. Diritto di rappresentazione: cenni sul modo con cui in pratica se ne fa la concessione — 74. Non si può parlare, però, di contratto di rappresentazione — 75. Costruzione giuridica del Tiranty e sua confutazione — 76. Nostra teoria.

71. — *I diritti di edizione e di rappresentazione in materia cinematografica.*

Dell'alienazione e trasmissione dei diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno non ci è proprio possibile esporre qui le regole fondamentali che, dopo essere state elaborate dalla pratica e dalla dottrina, sono ora sancite negli art. 36 e 50 della vigente legge sul diritto d'autore (1).

In via generale quell'alienazione e trasmissione si riferiscono principalmente ai diritti di edizione e di rappresentazione che sono appunto le facoltà di cui, in genere, l'autore dispone per la divulgazione e diffusione nel pubblico di una determinata opera.

Possono anche in materia di opere cinematografiche i diritti di edizione e di rappresentazione formare oggetto di trasmissione da parte del titolare del diritto d'autore? Possono quelle denominazioni ed i relativi concetti, applicarsi anche al campo da noi esaminato?

(1) Questi articoli disciplinano l'alienazione e la trasmissione per mezzo di un atto consensuale, mentre i successivi art. 55 a 57 disciplinano quella dipendente da espropriazione per causa di pubblica utilità e da esecuzione forzata: dobbiamo necessariamente non occuparci di quest'ultima ipotesi, pur sembrandoci che una trattazione di essa potrebbe riuscire assai interessante.

72. — *Contratto di edizione.*

Quanto all'edizione — come già accennammo — non è possibile parlare del contratto omonimo nei rapporti tra autore del libretto ed imprenditore dei film (1): ma ben possiamo applicare questo concetto quando il film sia completo ed esistente come opera dell'ingegno a sè e solo debba essere moltiplicato in più esemplari e diffuso nel pubblico. Queste condizioni si ritrovano nell'ultimo stadio della produzione cinematografica: perchè un film possa dirsi pronto per la proiezione sullo schermo non basta ch'esso sia messo insieme dai vari coautori e che l'operatore ne abbia impressionato il negativo, ma è necessaria, poi, tutta una multiforme e difficile lavorazione tecnica, constante di numerose e complicate operazioni per le quali occorrono una vasta serie di impianti, un macchinario moderno ed una complessa organizzazione aziendale che non tutte le imprese cinematografiche posseggono. È d'uopo, quindi, che quelle che ne siano provviste si affidino alle altre grandi Case per la lavorazione e la riproduzione del negativo nei diversi esemplari: in pratica, anzi, si dà anche l'incarico della diffusione dei film, cioè della loro distribuzione ai concessionari che ne attuano la proiezione al pubblico, giacchè anche per tale attività di diffusione è necessaria una vastissima e complessa organizzazione.

Un vero e proprio contratto d'edizione vien posto così in essere: l'autore dell'opera cinematografica — e cioè l'imprenditore, che riunisce in sè i diritti patrimoniali dei vari coautori — l'affida ad una casa editrice che assume l'obbligo di riprodurla e diffonderla nel pubblico. Tutti i requisiti di questo speciale contratto (2) si riscontrano nella specie: consegna dell'opera e garanzia del pacifico godimento per tutta la durata del contratto, da parte del cedente; obbligo di pubblicare e riprodurre l'opera stessa e di pagare all'autore il compenso stabilito, da parte del cessionario (3).

Una singolare peculiarità dei contratti di edizione in materia cinematografica è che nella concessione della facoltà di « riprodurre e dif-

---

(1) V. retro n. 29.

(2) Cfr. *artt. 38 e 39 della vigente legge sul diritto d'autore.*

(3) Il termine « edizione », del resto, proprio nel senso da noi esposto è entrato nella pratica del linguaggio cinematografico e fin dal primo svilupparsi dell'industria dei film: una circolare ministeriale 26 marzo 1912 del Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio — concernente la riserva del diritto d'autore sui film — poteva dichiarare che le opere cinematografiche sono « edite » quando siano « riprodotte e diffuse in più esemplari ».

fondere » debba venire necessariamente compresa anche quella di « rappresentare », non esistendo, infatti, altra forma di diffusione del film che quella di proiezione al pubblico. In via generale — come ben osservò il De Gregorio (1) — le due forme di godimento, l'edizione e la rappresentazione, debbono essere tenute rigorosamente distinte e la concessione dell'una non implica affatto quella dell'altra: così l'autore di un'opera drammatica può concedere ad un editore il diritto di riprodurla o di diffonderla mediante la stampa — edizione — e ad un impresario teatrale il diritto di rappresentarla. Ma nel campo cinematografico « la diffusione di un film non può essere concepita che come rappresentazione di esso nei locali all'uopo adibiti: di modo che il titolare del diritto d'edizione avrà, per ciò stesso, anche la facoltà di rappresentazione del film e potrà — nella vendita o locazione delle singole copie — trasmettere tale facoltà ai propri aventi causa ».

73. — *Diritto di rappresentazione: cenni sul modo con cui in pratica se ne fa la concessione.*

Venendo poi alla rappresentazione, è possibile configurare la concessione di un film per la proiezione al pubblico (2) come un contratto di rappresentazione, nel senso in cui questa espressione è ormai adoperata nella dottrina e nella legislazione? Per poter dare un'esatta soluzione al quesito così posto avvertiamo la necessità di premettere alcune nozioni generali sul modo con cui avviene in pratica il commercio dei film.

È soltanto attraverso una serie di più o meno numerosi intermediari che i film giungono dall'impresa produttrice — o editrice — ai locali in cui vengono rappresentati: quasi sempre i paesi in cui s'intende sfruttare una data pellicola vengono suddivisi in tante zone, per ognuna

---

(1) De Gregorio: *Op. cit.*, nota a pag. 150.

(2) Come già vedemmo — n. 11, nota 3 — è nei riguardi della proiezione al pubblico che si deve parlare di rappresentazione dell'opera cinematografica e non già nei riguardi dell'opera degli attori nell'allestimento del film, come da alcuni scrittori è stato fatto. V. ad es., la Von Erffa, *op. cit.*, pagg. 221-22. « Rappresentazione » è esecuzione di un'opera già completa ed è necessario che vi sia un pubblico di spettatori che vi assista. Vedi Piola Caselli, *op. cit.*, 1927, n. 190, mentre nel momento in cui gli interpreti pongono in essere l'azione scenica — e ciò avviene frammentariamente in tempi e luoghi diversi — manca l'elemento della pubblicità ed inoltre non si tratta di rappresentare un'opera già completa, ma di crearla. Circa poi la non indispensabilità che intervengano nella rappresentazione attori e personaggi reali che parlino ed agiscano sulla scena, cfr. quanto è detto retro n. 11, nota 4.

delle quali è accordata ad un concessionario la facoltà di rappresentazione e questa facoltà, generalmente è accordata « con esclusiva », vale a dire è riservata in linea assoluta ad un solo concessionario per ogni data città o regione (1). S'intende, però, che la concessione con esclusiva non presenta più alcun vantaggio quando quel dato film sia stato già proiettato in quel determinato paese e vien preferita, in tal caso, la trasmissione della semplice facoltà di rappresentazione, senza la clausola in parola.

Bisogna, inoltre, tenere presente che il diritto di rappresentazione non è — naturalmente — concesso sempre per un tempo indeterminato: molte volte il concessionario non trova adeguata al profitto che gliene potrà derivare la somma non lieve occorrente per tale concessione indeterminata e preferisce, perciò, pattuire il godimento del film solo per un limitato periodo di tempo, sicchè proporzionalmente ridotto ne venga il necessario corrispettivo. Si parla, in pratica, per designare queste due ipotesi, di vendita e di locazione, di guisa che ben quattro ipotesi possono in concreto verificarsi nel commercio dei film: *a*) vendita; *b*) locazione; *c*) vendita con esclusiva; *d*) locazione con esclusiva; ma, è bene avvertirlo subito, per non far sorgere equivoci, questa terminologia è esatta soltanto in un dato senso. È esatta, cioè, soltanto considerando il film come merce, come « corpus mechanicum », non già se teniamo presente ch'esso è anche creazione dell'ingegno, oggetto di diritto d'autore: si tratta qui — è vero — di vendita o di locazione della copia o delle copie di un film, giacchè effettivamente si pongono in essere questi contratti tra le parti, ma non sono i contratti stessi che il « mezzo » perchè l'acquirente od il locatario possano esercitare quello che, in realtà, è il vero oggetto del contratto, cioè il diritto di rappresentazione. Allo stesso modo che la dottrina, occupandosi del contratto di rappresentazione di opere teatrali, ha ritenuto che la consegna del manoscritto all'impresario costituisce « deposito » (2), così nel commercio cinematografico la consegna della copia del film — che rende possibile l'esercizio della facoltà di rappresentazione — assume la figura di vendita o di locazione: e se nella pratica e l'uno e l'altro concetto vengono designati con una sola

(1) Sembrerebbe che una concessione esclusiva non sia tanto conforme all'interesse dell'imprenditore, perchè, infatti — ove il patto di esclusività mancasse — per ogni zona di sfruttamento potrebbero essere spacciate, invece di una, più copie di uno stesso film. Ma le concessioni esclusive permettono una più alta messa in valore del film in quanto dànno modo ad un locale di proiettare per primo e senza tema di concorrenza una pellicola, nuova per quella data zona di territorio.

(2) Cfr. per tutti STOLFI, *op. cit.* 1932, n. 1281.

espressione, sempre dobbiamo tenerli — lo avvertimmo poc'anzi — concettualmente distinti e non confondere, nella dazione dei film per la proiezione al pubblico, quella che è la vendita o locazione del « corpus mechanicum » e quella che è la concessione del diritto di rappresentazione, pur se esse non possano affatto venire concesse separatamente l'una dall'altra.

74. — *Non si può parlare, però, di contratto di rappresentazione.*

Delineati così i vari aspetti con cui si attua in pratica la concessione del diritto di rappresentazione, diciamo subito che non riscontriamo qui i requisiti del contratto omonimo. La dottrina ha ormai definitivamente stabilito il concetto di questa forma speciale di contratto che avendo figura propria ed autonoma — come quello di edizione — non può collocarsi nelle tabelle sistematiche tramandateci dal diritto romano (1): esso è « il contratto pel quale un impresario si obbliga a rappresentare o ad eseguire un'opera adatta a pubblico spettacolo e l'autore od il suo avente causa si obbliga a fargliela rappresentare od eseguire (2).

Ora, chi ben osservi vede subito che molte delle regole pertinenti al contratto di rappresentazione non possono assolutamente venir applicate alla concessione della facoltà di rappresentare al pubblico un dato film. Così è, ad es., di quasi tutte le obbligazioni dell'impresario e principalmente quella di rappresentare l'opera (3): non può, invero, contestarsi che nella pratica del commercio cinematografico quest'obbligo non sussista proprio affatto (4).

---

(1) Stolfi, *op. cit.* 1932, n. 1256.

(2) Cfr. Stolfi, *op. cit.*, 1932, n. 1255; Piola Caselli: *Il contratto di rappresentazione* ne « Il Digesto italiano ».

(3) V. art. 44 della *vigente legge sul diritto d'autore* e Stolfi, *op. cit.*, 1932, n. 1308.

(4) Ed è logico: l'imprenditore che riunisce in sè il diritto d'autore d'indole patrimoniale sull'intera opera cinematografica ha esclusivamente di mira i suoi interessi patrimoniali e tende solo a conseguire da quella data copia di film il maggiore utile possibile: avuto perciò il prezzo quale corrispettivo della concessione del diritto di rappresentazione e del valore materiale della pellicola, egli si disinteressa della sorte del film e non si occupa s'esso sia o meno rappresentato. In pratica ciò avverrà sempre, giacchè il cessionario ha tutto l'interesse a sfruttare il valore del film stesso ed a rifarsi della somma sborsata per acquistarlo o per locarlo, con in più la sua parte di guadagno: ma non possiamo, per ciò solo, dire che vi sia un obbligo giuridico da parte sua — ed un corrispondente diritto dell'imprenditore o dei singoli autori — alla rappresentazione dell'opera cinematografica.

75. — *Costruzione giuridica del Tiranty e sua confutazione.*

Bisogna, dunque, che cerchiamo altrove la natura dello speciale contratto di concessione della facoltà di rappresentare in pubblico un dato film. Il Tiranty — il quale è l'unico finoggi, a quanto ci consta, che si sia occupato dell'argomento — affacciò nei riguardi delle quattro possibili ipotesi dianzi prospettate, queste soluzioni: nell'ipotesi di vendita o noleggio di film senza il patto d'esclusiva ci troveremmo dinanzi ad una vera e propria vendita nel primo caso, ad una vera e propria locazione di cosa nel secondo (1); nell'ipotesi, invece, che alla vendita od al noleggio dei film sia apposto il patto d'esclusiva dovremmo allora parlare per ambedue i casi di una cessione di diritti, ai sensi e per gli effetti delle disposizioni degli articoli 1538 e segg. del codice civile (2).

Ad un non superficiale osservatore, però, appare subito come affrettate ed affatto inesatte siano le soluzioni date dal Tiranty alle ipotesi di cui sopra: e valga il vero. Nelle prime due ipotesi — ossia quando si tratti di vendita e di noleggio dei film senza esclusività — egli è caduto nell'errore rilevato innanzi, considera, cioè, soltanto quello che è il contratto diretto a trasmettere al cessionario il film come cosa materiale, come « corpus mechanicum »: lo scopo vero del contratto è, invece, la concessione della facoltà di rappresentazione ch'è facoltà spettante all'autore e deve perciò esser concessa a chi del film vuole effettuare la visione al pubblico. Ora è appunto la natura giuridica della concessione del diritto di rappresentazione che noi vogliamo indagare, essendo pacifico che di vera e propria vendita o di vera e propria locazione si tratti nei riguardi della dazione della copia materiale del film (3): così lo stesso Tiranty, che aveva posto in rilievo la distin-

---

(1) TIRANTY, *op. cit.*, pag. 133.

(2) TIRANTY, *op. cit.*, pag. 133-138.

(3) Una vecchia *sentenza 30 marzo 1917 del Tribunale di Napoli*, in « Dir. Comm. » 1917, 2, 332, con la nota del CIAPPA *La responsabilità del noleggiatore di pellicole cinematografiche*, considerò il noleggio di una pellicola cinematografica come locazione di cosa: e questa sentenza il Tiranty cita a sostegno della sua opinione. Ma nel caso giudicato dalla detta sentenza si trattava di stabilire la responsabilità del noleggiatore per i guasti ed i danni arrecati alla pellicola cinematografica e si doveva quindi considerare il film come cosa, come « corpus mechanicum », indipendentemente dal fatto dell'esser questo anche un prodotto dell'ingegno, oggetto del diritto d'autore. Bene, perciò, fece il Tribunale a qualificare come locazione il contratto intercorso tra le parti: giacchè esulava dal campo prospettato ogni indagine riguardante la concessione del diritto di rappresentazione e solo si doveva vedere se il locatario avesse o meno conservata in buono stato la cosa locata.

zione tra « corpus mechanicum » e diritto di rappresentazione, viene qui ad obliterarla completamente, ad identificare quegli elementi medesimi che aveva prima concettualmente distinti.

Nemmeno esatta ci sembra la soluzione data dal Tiranty per le altre due ipotesi — quando, cioè, vi sia vendita o locazione con esclusività per una data città o regione —: ed invero, se pur vogliamo parlare di cessione nei confronti della vendita con esclusiva, proprio non possiamo applicare il medesimo concetto all'ipotesi della locazione con esclusiva. Si avrebbe una cessione di diritti vera e propria qualora si effettuasse la trasmissione addirittura del negativo o di tutte le copie positive: allora il cessionario succederebbe effettivamente nei diritti del cedente e potrebbe esercitare le facoltà d'indole patrimoniale spettanti all'autore. Ma nel caso in esame il titolare del diritto d'autore non cede il diritto stesso e nemmeno alcune facoltà in esso contenute; egli si limita soltanto a trasferirne l'« esercizio » (1) — circoscritto ad un dato luogo e per un dato tempo — giacchè, a guardar bene, non solo la locazione, ma anche la vendita con esclusiva è temporanea: quando si parla di vendita ci si riferisce, come già si è detto, al « corpus mechanicum » e la facoltà di rappresentazione, che congiuntamente a quella è concessa, è limitata al tempo occorrente alla consumazione materiale della copia del film. Quando la pellicola, invero, sarà deteriorata ed inservibile, l'acquirente non potrà più — evidentemente — esercitare quel diritto di rappresentazione che gli era stato concesso: per far ciò dovrà fare un nuovo acquisto dall'imprenditore ed ottenere una nuova concessione.

76. — *Nostra teoria.*

Concludendo, noi respingiamo la costruzione tentata dal Tiranty nei riguardi della dazione di film per la proiezione al pubblico, in

---

(1) La questione se si trasferisca l'« esercizio » di alcune facoltà comprese nel diritto d'autore oppure se di esse si costituisca un diritto nuovo a favore del ricevente — cosiddetto acquisto costitutivo — fu già elegantemente dibattuta a proposito della natura giuridica del contratto di edizione: sostenitore della prima opinione fu il PIOLA CASELLI, *op. cit.* 1907, pag. 714 e segg., della seconda il DE GREGORIO, *op. cit.*, pag. 113 e segg.; ma agli argomenti del DE GREGORIO rispose in seguito — ed a noi sembra vittoriosamente — lo STOLFI, *op. cit.* 1915-17, n. 1093 e segg. Ad ogni modo — prescindendo dalla questione nei riguardi del contratto di edizione — è ovvio che nel caso di vendita e di locazione di pellicole cinematografiche per la visione al pubblico, sia pure con patto di esclusività per una data zona, non v'è che trasmissione dell'esercizio di un diritto e non già cessione in senso stretto dello stesso, giacchè il diritto medesimo continua a rimanere nel dominio dell'imprenditore che vende o loca la copia materiale del film.

quanto tale dazione non può essere assolutamente configurata come un contratto di rappresentazione. Come, adunque, risolveremo questo problema, che, del resto, ci si presenta ogni qualvolta siamo di fronte a rapporti giuridici nuovi che vengon creati dalla pratica e che si vuol tentare d'inquadrare nelle formule del diritto?

L'errore fondamentale del Tiranty sta — a nostro modo di vedere — nel prescindere dal campo specifico del diritto d'autore e nel ricercare la soluzione in concetti ed in istituti del diritto comune, che non possono applicarsi alla materia in esame: a noi sembra, invece, che non si debba mai perder di mira la specialissima natura del diritto in parola, di rappresentazione, cioè, di un'opera dell'ingegno suscettibile di un diritto d'autore. Ora, pur nel campo del diritto d'autore, larga applicazione ha trovato un tipo di contratto — il « contratto di licenza » — la cui costruzione giuridica è analoga a quella del contratto di licenza di privativa industriale: come in questo avviene nel licenziatario il trasferimento di una semplice facoltà di attuazione dell'invenzione, senza l'obbligo di attuarla effettivamente e senza neanche che tale facoltà possa esercitarsi in modo esclusivo (1); così « anche in tema di proprietà letteraria ed artistica si osserva spesso nella pratica che, ad es., l'autore di un'opera adatta a pubblico spettacolo ne consenta la rappresentazione in determinati luoghi, indicati teatri, senza l'obbligo di rappresentarla effettivamente e tanto meno con diritto di esclusività » (2).

Orbene, noi crediamo che nell'ipotesi di vendita o locazione senza esclusiva si verifichi appunto il caso di una « licenza » che il titolare del diritto d'autore sull'opera cinematografica concede ad una data persona: questi, cioè, concede la facoltà di rappresentare il film, riservandosi di vendere o di locare — sia pure nello stesso luogo — altre copie del medesimo film. È la forma tipica del contratto di licenza che noi qui riscontriamo e tutti i requisiti se ne rinvengono (3): e ben possiamo, per designarlo, ricorrere all'immagine adoperata dalla dottrina francese (4) che lo assimila alla concessione da parte del proprietario

---

(1) Vedi MARGHIERI: *Trattato già cit.*, I, pag. 348; DI FRANCO: *Trattato della proprietà industriale*, Milano 1933, pag. 137 e segg.; KOHLER: *Privative industriali*, traduzione del Foà, pagg. 211-212.

(2) MARGHIERI: *Manuale già cit.*, pag. 318. Cfr. anche STOLFI: *op. cit.*, 1932, nn. 1341-1349.

(3) Non possiamo qui neppur tentare d'accennare alla tanto discussa questione della natura giuridica del contratto di licenza. Per una esposizione delle varie teorie v. DI FRANCO, *op. e loc. cit.*, ed anche STOLFI, *op. cit.* 1932, n. 1341.

(4) Vedi STOLFI, *op. cit.* 1932, n. 1349.

di una sorgente d'attingervi acqua, senza che per ciò gli venga tolto il diritto di goderne anch'egli e di fare ad altri ancora analoghe concessioni.

Quanto, poi, alla vendita o locazione di film con esclusività per una data zona di territorio, anche in questo caso pensiamo di poter trovare una giusta soluzione non abbandonando l'analogìa con la materia affine delle privative industriali (1): non ci sembra, infatti, del tutto errata l'ipotesi che, così come è avvenuto pel contratto di licenza, anche un altro concetto possa essere trasportato nel campo della proprietà intellettuale, quello della « concessione di uso limitato ». Assai bene il Di Franco (2) la definì come quella che «dà luogo alla costituzione di una specie di usufrutto » circoscritto ad una determinata zona territoriale ò ad una determinata forma d'attuazione. Essa si distingue dal contratto di edizione per il rilievo che l'usuario non è obbligato all'attuazione dell'invenzione e si differenzia dal contratto di licenza in quanto l'usuario è surrogato al titolare del diritto di privativa nell'uso esclusivo dell'invenzione, nell'ambito a lui riservato. Tutti gli elementi di tale contratto — preso, ripetiamo, dalla pratica della vita industriale — a noi sembra trovino corrispondenza in quegli altri propri della c. d. vendita o locazione del film con esclusiva.

È così ben definito ed inteso il concetto dei vari modi con i quali si concede la facoltà di rappresentare un dato film al pubblico e ciò in base ad un semplice processo di analogìa tra due materie di così affine e connesso sviluppo.

Conclusione

Molti altri aspetti giuridici, molte altre questioni avremmo potuto prospettare sopra un argomento di così palpitante attualità e vivido interesse qual'è l'odierna produzione cinematografica, che con l'efficienza e la perfezione della sua tecnica, con la sbalorditività dello sviluppo e della mondiale diffusione, con l'entusiasmo ed il fascino della

(1) Nonostante la grande affinità che v'è tra la cosiddetta proprietà industriale e quella letteraria ed artistica, esse vengono per lo più studiate separatamente: nell'opera citata del Di Franco, invece, se ne fa oggetto di trattazione unita. V. nei riguardi dei caratteri comuni alle due materie quanto è detto nell'*Introduzione*, pag. 3 e segg. di tale completo lavoro del Di Franco.

(2) Di Franco, *op. cit.*, pag. 142. V. anche Kohler: *Privative industriali*, già cit., pag. 208.

sua dinamica caleidoscopia ha enormemente potenziato la sua importanza nel riguardo dei fini e dei problemi sociali, estetici, morali e, sotto quello giuridico, è divenuta degnissima di considerazione e di studio profondo ed amorevole.

Ma ci ritengono dal proseguire i limiti di spazio impostici sin dall'inizio di questo modesto lavoro tesistico e che ci accorgiamo di avere già da un pezzo oltrepassati, trattenuti certo e dalla simpatia e dall'attrattiva della trattazione: il nostro compito è ormai terminato e ci è di conforto, dopo la lunga fatica durata, il pensiero di aver spese le nostre energie intorno ad un argomento quanto mai suggestivo e nuovo.

Abbiamo voluto — in questo — far tesoro e seguire il consiglio che in un suo scritto il Vivante ha dato ai giovani: non cercar di dire la propria parola in campi già ampiamente discussi ed esaminati dalla dottrina, ma tentar di portare il proprio modesto contributo alla configurazione giuridica di istituti e problemi nuovi che — sorti dalla realtà multiforme della vita — attendono ancora sia loro dato il crisma del Diritto.

GIOVANNI VETRANO

Note

1. *Abbiamo pubblicato nel numero precedente un interessante studio di Umberto Barbaro sull'attore cinematografico, con la riserva di esporre alcune considerazioni su certi punti un poco discutibili.*

Siamo d'accordo, innanzi tutto, con Barbaro sulla netta distinzione tra attore teatrale e attore cinematografico, particolarmente per quanto riguarda la tecnica del tutto diversa di quest'ultimo. Quello che non ci persuade è il voler mettere al bando del tutto l'aspetto psicologico con la falsa affermazione che lo psicologismo porterebbe a un'anti-artistica veridicità. La visione che Barbaro, sotto questo aspetto, ha dell'attore cinematografico è troppo crudamente intellettualistica: egli teme la sensibilità e il sentimento, la stessa psicologia, e vuole affidarsi ad una espressione ideologica del tutto cerebrale. Posizione, come ognuno vede, razionalistica e che, se pure ha una parte di verità — in quanto l'Arte è distacco, dominio della materia — portata a questo assolutismo determina una freddezza lucida, intelligente, ma priva di quel calore comunicativo che è proprio una delle basi dello spettacolo.

Spieghiamo: veridicità psicologica per noi non significa riproduzione di una realtà psicologica, che poi è un'utopia o un'astrazione come astrazione è tutta la realtà materialisticamente intesa. Dicendo « veridicità psicologica » si vuol dire veridicità artistica: ma nell'opera d'arte il personaggio deve avere una sua psicologia, deve essere psicologicamente conseguente, come lo è Don Abbondio, come lo è Don Chisciotte. Ora, come potrà l'attore creare questa veridicità psicologica, come potrà creare l'illusione del dolore, della gioia, della sofferenza se non imparerà ad analizzare l'animo umano, a cominciare dal suo, e non avrà l'abitudine a immettersi in uno stato d'animo, in un sentimento, e cioè non avrà questo mestiere che gli permetta tale processo interiore? Una pura meccanica esteriore non è certamente sufficiente a creare tale illusione e, del resto, quante volte, durante le riprese di un film, si è sentito esclamare dal regista mentre gli attori provavano: se si fosse girato! Perchè, se è vero che una qualità dell'attore cinematografico è la capacità di riprodurre cento volte lo stesso atteggiamento, con la stessa espressione, è anche vero che se l'attore si smonta (l'attore più dotato di mestiere), la scena che egli riprodurrà sarà identica, esteriormente, a quella fatta in precedenza, ma non avrà quel « quid », quel lampo persuasivo che è poi l'anima della meccanica esteriore. Del resto, Barbaro si ricorderà di quel regista che ha le sue stesse idee e che, ai primi di luglio, ci raccontava entusiasmato come durante la ripresa del finale del suo film tutti fossero commossi veramente: attori, aiuti, opera-

tore, ecc. E questa commozione faceva pensare al regista che il finale era venuto bene.

Dunque, l'attore cinematografico deve essere strumento sensibile, non solo dal punto di vista fisico e meccanico, ma anche dal punto di vista psicologico e, quindi, in grado di comprendere una situazione così come il regista la vuol rendere e di trovare i mezzi che quella situazione servono appunto ad esprimere.

Oltre ciò, è da osservare che nello studio del Barbaro si delinea una figura ideale di attore cinematografico, con un'intelligenza, una preparazione, una cultura, una comprensione cinematografica veramente eccezionali. E sulle eccezioni, si sa, non si vuol troppo teorizzare. Fondarsi, quindi, sulla sola razionalità nei confronti dell'attore può essere pericoloso, mentre, invece, molto si può ottenere dal suo istinto, dal suo sentimento; naturalmente, qui è la capacità e l'arte del regista che li deve impiegare non in modo piattamente realistico ma sul piano della superiore verità artistica. E, in fondo, crediamo che Barbaro si sia fatto portare un poco dalla corrente polemica e che sia d'accordo con noi sull'opportuno temperamento, in questo senso, delle sue idee che, per altro, sono sacrosante, specie per quanto riguarda la condanna di ogni teatralismo.

2. *Certe discussioni estetiche sulla cinematografia, a guardarle da un punto di vista pratico, diventano veramente divertenti. Per esempio: in questi giorni (giorni d'estate; e certi problemi riaffiorano ogni anno come il serpente di mare) s'è fatto un gran discutere su chi sia il vero autore del film. Il regista? Il soggettista? Lo sceneggiatore? È un bel problema, senza dubbio, e si presta a molte e cavillose polemiche. Ma a risolverlo saremo noi, che sappiamo come vanno le cose del cinema italiano. In Italia, in moltissimi casi, anzi nella grande maggioranza dei casi, il vero autore del film è l'*esercente*, o peggio ancora il* noleggiatore- esercente. *Come soluzione estetica non andrà bene, ma come soluzione pratica, purtroppo, va molto peggio. Ha il solo difetto d'essere vera.*

Ecco come vanno le cose.

Un produttore, o una società (che in Italia vuol dire quasi sempre un produttore con una marca intorno; come i cannoni, no? si prende del vuoto e ci si mette del bronzo intorno) vuol fare un film. E diciamo bene « un » film. Nella maggior parte dei casi il produttore non ha in mente di fare « quel *» film, quel soggetto in cui ha fiducia, quell'opera che pensa degna di realizzazione. No. Gli passa il ghiribizzo di fare un film come gli potrebbe venire in testa di aprire un bar o di mettersi a vender scarpe.*

Non appena questa idea gli si affaccia il produttore, neo o già provato che sia, pensa allo sfruttamento commerciale del suo film. Sanissima idea e, industrialmente, giustificatissima, se egli pensasse, in conseguenza al consumatore del suo prodotto: in realtà per lui lo sfruttamento vuol dire soltanto quell'intermediario che farà del film oggetto di scambio con il vero commerciante il quale a sua volta lo passerà finalmente al vero consumatore, il pubblico.

Comunque il produttore vuol assicurarsi il collocamento del film che farà, quale esso si sia e subito cade fra le mani di certi esercenti che dovranno poi presentare il suo film, o di certi noleggiatori sul tipo degli esercenti. Spesso li

va a trovare senza aver in mente neppure un titolo; qualche volta ha già una vaga idea che, per prendere consistenza, attende il sacro crisma del commercio. Ed è da questa intervista del produttore e dell'esercente che nasce il vero film. Tutto il resto è pura fantasia o discussione teorica.

È l'esercente-noleggiatore o, se preferite, il noleggiatore-esercente che consente o meno al produttore di fare quel determinato film che egli aveva magari pensato: accettando di noleggiarlo e qualche volta, non sempre, anticipandogli un minimo garantito. Se il soggetto non piace a lui, niente da fare. Potrà trattarsi della « Divina commedia » della cinematografia, non importa: egli è la legge suprema. Il motto dei produttori italiani dovrebbe essere « O circuito o morte ».

Peggio ancora quando è l'esercente che consiglia il film da farsi, che suggerisce (il che praticamente si traduce: che impone) *il soggetto da realizzarsi. Perchè egli ha una esperienza, dice lui, tasta ogni giorno il polso al pubblico, dice lui, sa quello che il pubblico vuole, dice lui.*

E sapete che cosa vuole il pubblico, secondo questi signori? Oh, c'è una larga scelta fra i film suggeriti da loro, fra i film che si fanno in vista del circuito, fra i film che, sempre secondo loro, sono richiesti dalle sale. Perchè certi esercenti sono l'eterno, l'immancabile complemento di questi noleggiatori, cui fanno il controcanto in questa specie di tragica « opera buffa »; e viceversa. Il pubblico vuole « Il povero Fornaretto di Venezia », aspira a godere le delizie di « Felicita Colombo », passa le giornate in attesa disperata di « Santarellina », ha fatto sapere che vuole, fortissimamente vuole, vedere « La fortuna di Cecé », ha confidato a noleggiatori ed esercenti che la sua più cara speranza è quella di ritrovarsi di fronte « Il ponte dei Sospiri », ha dichiarato in carta bollata che « La damigella di Bard » era uno dei suoi sogni, che « I due sergenti » lo avrebbero fatto impazzire dalla gioia; un giorno finirà per giurare che « Scacciata, badate bene, scacciata il giorno delle nozze », gli darà indescrivibili estasi... e via di questo passo.

Ma non basta. Il noleggiatore sa anche quali sono i registi che il pubblico desidera veder lavorare, quelli che faranno riempire le sale cinematografiche, che danno montagne d'oro al produttore, al noleggiatore e all'esercente. Ha sempre pronta una lista di cinque o sei registi, non di più, ed assicura al produttore, sulla sua fede di esperto che quelli sono i registi su cui si può contare per far quattrini. Guarda caso; quei registi sono, quasi tutti, registi che per fare i film consigliati dagli esercenti hanno perduto danaro nella maggior parte dei film che hanno fatto. Ma nella cinematografia italiana le realtà non contano: contano le convinzioni dei noleggiatori, le matematiche certezze degli esercenti. E anche gli attori, i musicisti, gli operatori, gli scenografi, li consiglia l'esercente: sugli attori non si discute, perchè si sa, sono quelli che il pubblico vuole, sugli altri elementi egli con grande magnanimità, lascia una certa libertà di scelta al produttore. Qualche volta non si preoccupa nemmeno di indicare il segretario di scena, il ciakista e gli elettricisti. Forse il pubblico non ha ancora fatto e comunicato all'esercente la sua scelta in questi campi. Sarebbe bene affrettarla, però.

Ma di che pubblico parlano questi esercenti? Di che pubblico si permettono di farsi portavoce questi noleggiatori? Non è il pubblico italiano quello che

essi nominano sempre: è un loro pubblico interno, un pubblico che si sono creati nel loro animo e che ha il livello medio della loro intelligenza, del loro sentimento, della loro istruzione, del loro gusto.

È possibile, è tollerabile, che il popolo italiano, questo popolo che ha fatto la Marcia su Roma, che ha fatto un Impero, che ha risposto con una scrollata di spalle all'inimicizia di cinquantadue Nazioni, che è andato a veder sfilare una certa flotta come ad uno spettacolo comico, questo popolo che ha un senso artistico così vivo e così profondo, un senso etico così sano e lineare, un gusto così preciso e inconfondibile, debba essere per la sua cinematografia alla mercè di certa gente? È possibile che l'ultimo degli esercenti dell'ultimo cinema-varietà d'Italia debba, direttamente o attraverso il noleggiatore, imporre il « suo *» gusto personale al popolo italiano? È tollerabile che si debbano vedere dei film come quelli che nascono dai colloqui suddetti passare nelle nostre sale con il nome di produzione nazionale?*

E c'è dell'altro. C'è un fattore non morale, questo, ma grave anche esso; perchè la cinematografia è, mal fatta o ben fatta che sia, un'industria. C'è il fattore finanziario. Questi film, nella stragrande maggioranza dei casi fanno fiasco. Fiasco completo. Non solo di critica, non di fronte agli intellettuali, ma di fronte al pubblico, alla massa degli spettatori. « Perdono danaro », per intenderci. E il danaro perduto è danaro gettato per la nostra cinematografia, capitale che non tornerà mai più e col quale si sarebbero potuti fare dei buoni film, degli ottimi film, di un livello dignitoso, artisticamente, e di un sicuro esito commerciale, finanziariamente. C'è forse troppo danaro nella cinematografia italiana per sentire il bisogno di gettarne in indefinibili brutture? Eppoi il pubblico che ha veduto uno di questi film esita a recarsi a vedere un altro film italiano, come chi è scottato dall'acqua calda.

Noleggiatori ed esercenti, se vi decideste un po' a guardare realmente il vostro pubblico?

3. *Il cinematografo come arte cominciò ad esistere il giorno in cui si scoprì — chi sarà stato poi? — che due pezzi di celluloide s'attaccavano con un po' d'acetato d'amile. Molti anni sono passati ormai da questa data, che, come importanza, si rivela per lo meno pari a quella della scoperta ad opera dei fratelli Lumière della macchina per fotografare le immagini in movimento, e molta acqua è passata sotto i ponti del cinema: la produzione ha subìto un enorme incremento sia quantitativo che qualitativo e parallelamente tutta una teorica è sorta in argomento, ma, come questa teorica stessa ha messo in evidenza, il punto cruciale del cinema è sempre restato intorno alla pressa, al raschietto ed al pennellino bagnato d'amile. È su questo punto fondamentale, al quale volenti o nolenti si ritorna sempre, che noi desideriamo soffermarci ancora, perchè ci sembra che a questo proposito nella lavorazione cinematografica siano restati malgrado tutto alcuni punti oscuri, sui quali preme gettare un po' di luce. Le odierne teorie sul montaggio sono senza dubbio ottima cosa e spetta loro il merito d'aver rivendicato l'essenza artistica del cinematografo, ma abbiamo l'impressione che, nella fretta di arrivare ad una sistematica, si sia esagerato in estetica e restati un po' indietro in grammatica. È — va da sè — anche in questo campo che bisogna richiamare l'attenzione*

dei trattatisti, se si vuole che l'insegnamento non rimanga su di un piano troppo astratto e quindi sterile.

Durante le ore penose della lavorazione una delle preoccupazioni maggiori che dominano la mente del regista e dei suoi collaboratori è che le inquadrature destinate nel montaggio ad essere poste una accanto all'altra possano — e non solo materialmente — attaccarsi *tra loro. Basta infatti una disattenzione da nulla oppure una semplice imprecisione, come una differenza anche minima nell'atteggiamento dello stesso attore in due inquadrature contigue, perchè una di esse, che spesso è insostituibile o quasi, non possa venire utilizzata. È un lavorio continuo ed oscuro questo che mira ad eliminare un inconveniente così grave e, se pure la maggior parte delle volte il problema si risolve con l'ausilio di quella praticaccia che la lunga permanenza nei teatri di posa suol dare, non ci sembra tuttavia inutile affrontarlo più sistematicamente.*

Il potere d'espressione del cinematografo si basa, come nota l'Eisenstein, sulla facoltà che ha l'associazione di due o più immagini di generare nel cervello umano idee precise (ad es.: l'immagine d'un orecchio aggiunto a quella d'una porta dà l'idea dell'origliare). La relazione dunque delle inquadrature tra loro nel montaggio è quella di addendi, dei quali soltanto la somma interessa: esse in sostanza altro non sono che degli elementi eterogenei che uniti insieme dan luogo e vita ad un composto omogeneo con caratteristiche proprie e diverse da quelle degli elementi che lo compongono. Va da sè però che nè la somma sarebbe quella, nè il composto il medesimo se gli addendi o i componenti non fossero quei determinati. Ad es.: se io collego insieme (Pudovchin) due inquadrature rappresentanti una testa d'uomo ed un piatto di minestra ciò significherà guardare la minestra e quindi aver fame, ma se al posto della minestra io pongo l'immagine d'una donna procace otterrò di mostrare un caso d'erotismo.

Ma se, come abbiamo detto, l'inquadratura presa di per sè non esprime, essa però, opportunamente sistemata nel montaggio divien capace per mezzo degli elementi che la compongono di conferire a questa un significato. È quindi questo significato che il complesso delle inquadrature è destinato ad assumere che funge da legame tra queste ed è su di esso che va fissata l'attenzione se si vogliono determinare le relazioni che corrono tra inquadratura e inquadratura. E giunti a questo punto possiamo già enunciare la prima e fondamentale legge di attacco: Due o più inquadrature si saldano o meglio attaccano *tra di loro quando il complesso che ne risulta è capace d'assumere un significato.*

Ma abbiamo parlato di elementi dell'inquadratura; *non sarà male esaminare questi un po' più da vicino.*

Gli elementi fondamentali dell'inquadratura sono:

1) *La durata.*
2) *La limitazione del campo.*
3) *Il contenuto plastico e la fotografia.*

1. - La durata. — *Esiste una legge psicologica per la quale ogni persona od ogni oggetto producono sulla sensibilità umana una reazione che si traduce*

in un movimento anche minimo di attrazione o di repulsione — l'indifferenza non esistendo — a seconda delle circostanze. La durata del pezzo o meglio la lunghezza dell'inquadratura sarà quindi determinata dal tempo necessario e sufficiente ad isolare e mettere in evidenza questo movimento. Ciò fa sì che a movimenti lenti corrispondano inquadrature lunghe (ritmo lento) e a movimenti rapidi inquadrature corte (ritmo rapido).

2. - La limitazione del campo. — *Come abbiamo visto la macchina da presa messa a contatto con la realtà del mondo sensibile ha la funzione di isolare un movimento: la grandezza dell'inquadratura è perciò determinata dallo spazio necessario e sufficiente a mettere in evidenza ed isolare questo movimento medesimo. Ciò fa sì che a movimenti interiori, contenuti, corrispondano inquadrature di grosse proporzioni (primi piani) e a movimenti totalmente esternati inquadrature di piccole proporzioni (campi lunghi). Se poi si voglia seguire più a lungo di quanto la capacità della macchina non comporti un movimento oppure si voglia — ma ciò è tutt'altro che pacifico — tentare d'interiorizzarlo l'inquadratura da fissa può trasformarsi in mobile (carrello o panoramica). Da ciò deriva che essenziali ai fini della limitazione del campo sono le* proporzioni del quadro ed il movimento di macchina.

3. - Il contenuto plastico. — *È il complesso degli elementi realistici che l'inquadratura presenta già isolati e selezionati: ma poichè per quest'opera di isolamento e di selezione si rende necessario l'ausilio della macchina da presa occorrerà tener presente l'impronta che questa lascia e che fatalmente si riversa nel quadro. Si dovrà quindi parlare oltrechè di* elementi realistici *anche di* elementi tecnici *dell'inquadratura. Alla prima categoria appartengono infatti i personaggi, l'ambiente (il costume, l'architettura, l'arredamento) e va da sè anche il movimento che l'inquadratura isola: alla seconda categoria l'illuminazione ed il tono fotografico.*

Visto ora come l'inquadratura sia il risultato d'un determinato complesso d'elementi (durata, ecc.) è chiaro che ogni contatto che essa potrà avere con altre non potrà avvenire che sulla base di codesti elementi medesimi. Non si potranno così attaccare insieme inquadrature contenenti elementi discordanti come ad es.: un attore prima fermo al centro d'una stanza e poi subito dopo accanto ad una porta oppure prima con un vestito bianco e nell'inquadratura successiva con un vestito nero.

Da ciò risulta chiaro che (seconda legge di attacco): *Due o più inquadrature* attaccano *tra loro quando il complesso che ne risulta acquista una continuità ed una omogeneità rispetto alla durata, alla limitazione del campo, alla realtà ed alla tecnica.*

Il che sulla scorta della prima legge già enunciata ci permette di arrivare alla conclusione (terza legge): due o più inquadrature attaccano *tra loro quando gli elementi di durata, di limitazione del campo, di realtà e di tecnica contenuti in ognuna d'esse mirano ad esprimere un identico significato.*

Finora abbiamo considerato l'attacco nel suo caso più tipico cioè in quello che esso si svolga nella continuità del tempo e dello spazio: è chiaro che una rottura della continuità in ognuno dei due fattori produca un allentamento di vincoli. Ma per non complicare troppo le cose crediamo utile accludere le

seguenti tabelle in cui si tien conto oltrechè dei quattro punti di vista secondo i quali la saldatura avviene anche di come essi reagiscano di fronte ad una rottura di continuità sia nel tempo che nello spazio.

Altri schemi furono suggeriti dal Pudovchin, dal Timoscenco e dall'Arnheim, ma noi non possiamo accettarli perchè:

a) *quello suggerito dal Pudovchin non è che una esposizione dei principî di ordinamento della materia cinematografica.*

b) *quello del Timoscenco non è che una elencazione disordinata di modo di attacco e di principî di montaggio.*

c) *quello dell'Arnheim non tratta specificamente del problema che ci interessa.*

Le tabelle che noi proponiamo sono le seguenti:

A) Dal punto di vista della durata.

1) *Da una inquadratura più lunga ad una più breve. (Verso un ritmo più veloce).*

2) *Da una inquadratura più breve ad una più lunga. (Verso un ritmo più lento).*

3) *Due pezzi di eguale durata. (Mantenimento dello stesso ritmo).*

B) Dal punto di vista della limitazione del campo.

1) *Da una inquadratura di proporzioni minori ad una inquadratura di proporzioni maggiori.* (*Dal campo lungo al primo piano, verso una maggiore introspezione*).

2) *Da una inquadratura di proporzioni maggiori ad una inquadratura di proporzioni minori* (*Dal primo piano al campo lungo, verso una minore introspezione*).

3) *Due pezzi d'eguali proporzioni* (*Da campo lungo a campo lungo da primo piano a primo piano. Mantenimento dello stesso piano narrativo*).

C) Dal punto di vista della tecnica.

1) *L'illuminazione:*

a) *mantenimento della stessa illuminazione. Continuità nel tempo e nello spazio.*

b) *diversità d'illuminazione. Discontinuità nel tempo e spesso nello spazio.*

2) *Il tono fotografico:*

a) *mantenimento dello stesso tono fotografico (Da flou a flou). Continuità nel tempo e nello spazio;*

b) *mutamento del tono fotografico. Discontinuità nello spazio e spesso nel tempo.*

3) *L'otturatore*:

a) *Identica apertura d'otturatore. Continuità nel tempo e nello spazio;*

b) *diversa apertura d'otturatore. Discontinuità nello spazio e spesso nel tempo;*

c) *diversa chiusura o apertura dell'otturatore. Mutamento nello spazio e spesso nel tempo.*

4) *Il movimento di macchina*:

Il movimento di macchina dipendendo dal movimento di scena, cioè l'azione, non ha lo stesso valore assoluto degli altri elementi. È tuttavia corretto attaccare movimento di macchina a movimento di macchina (carrello a carrello, panoramica su panoramica, ecc.), scorretto il contrario.

D) Dal punto di vista della realtà.

1) *Gli attori*:

a) *sullo stesso attore in proporzioni diverse. Isolamento e messa in evidenza d'una reazione o di un movimento;*

b) *sullo stesso attore più altri. Paragone d'elementi per ottenere effetti d'analogia o di contrapposizione;*

c) *su uno o più altri attori. Messa in evidenza di una reazione ò d'un movimento diverso da quello dell'attore visto in precedenza;*

d) *su elementi d'ambiente. Messa in evidenza d'un oggetto per determinare quale reazione esso eserciti su uno o più attori.*

2) *L'ambiente*:

a) *lo stesso ambiente. Continuità nello spazio ma non sempre nel tempo;*

b) *diversità d'ambiente. Discontinuità nello spazio ma non sempre nel tempo;*

3) *Il movimento*:

a) *continuità nel movimento. Effetto d'analogia;*

b) *discontinuità nel movimento. Effetto di contrapposizione.*

Stabilite queste tabelle non sarà male aggiungere qualche altra notizia sugli attacchi. Gli attacchi possono avvenire nel campo della forma o in quello del contenuto e per analogia e contrasto. Ma per maggior chiarezza faremo anche in questo caso seguire delle tabelle:

1) *Campo d'attacco*:

a) *Forma*:

I) *dell'oggetto. Dalla visione di un ventre tondeggiante passare alla gobba di un monte;*

II) *del movimento. Dalle oscillazioni del pendolo passare a quelle dell'ago della bilancia;*

b) *Contenuto*:

esempio: la celebre scena della gioia del prigioniero in Madre *di Pudovchin.*

2) *Modo di attacco*:

a) *Analogia*:

I) *Similitudine. Dalla visione di operai fucilati passare alla mattazione d'un bue (Eisenstein);*

II) *Associazione di idee. Da un uomo che dice Paris passare ad un palcoscenico su cui delle ballerine danzano il can-can (Pabst);*

b) *Contrasto*:

esempio: la visione di un affamato seguita da quella di uomini che mangiano ad una tavola copiosamente imbandita.

Ricapitolando dunque quella della saldatura delle inquadrature è una delle questioni — e non soltanto esteticamente — più difficili e complesse della tecnica e della narrazione cinematografica, e per la varietà e la vastità degli elementi e dei fattori che vi entrano in ballo, malamente si presta ad una precisa delimitazione teorica. Le presenti note che del resto sono tutt'altro che complete e definitive hanno semplicemente lo scopo di indirizzare l'attenzione su di un argomento la cui chiarificazione può essere utile nei riguardi di una sempre più compiuta teorica dell'espressione cinematografica. **(m. c. p.).**

Documenti

Al termine del 2° anno scolastico del Centro Sperimentale di Cinematografia il Ministro della Cultura Popolare ha assistito, nella sala di proiezioni del Ministero, presenti i maggiori produttori cinematografici italiani, gli Insegnanti e gli allievi del Centro, alla visione dei provini realizzati dagli allievi registi, attori, attrici, operatori, fonici, scenografi e direttori di produzione del Centro stesso durante l'anno di insegnamento 1936-37, rilevando l'interesse che tali esperimenti offrono e il pregio che li distingue.

Il Direttore del Centro Sperimentale ha esposto al Ministro l'esito finale degli esami che hanno concluso l'attività di questo secondo anno di funzionamento dell'importante organizzazione.

I risultati sono stati così compendiati: sul complessivo numero di 129 allievi, 21 hanno terminato i corsi, 60 sono stati ammessi ai corsi superiori, 16 sono stati ammessi al corso speciale di perfezionamento, 32 sono stati eliminati.

Il Ministro si è molto compiaciuto con gli allievi e con gli Insegnanti per i risultati ottenuti, rivolgendo parole di elogio al Direttore Generale per la Cinematografia e al Direttore del Centro Sperimentale per l'opera svolta con così brillante successo.

Parlando, poi, ai produttori cinematografici, il Ministro li ha ringraziati per la collaborazione da essi prestata a questa interessantissima organizzazione attraverso l'assunzione, nelle lavorazioni dei diversi film, di molti allievi del Centro e li ha invitati, per l'avvenire, ad avvalersi con sempre maggiore larghezza di questi elementi giovani e, come i provini lo hanno dimostrato, perfettamente preparati, nell'interesse del rinnovamento indispensabile dei quadri della cinematografia italiana.

Nell'anno scolastico 1936-37 le lezioni sono state complessivamente 1702 così ripartite:

Registi: 411 lezioni (55 di regia; 77 di recitazione; 48 di ottica; 64 di sonoro; 42 di scenotecnica; 47 di musica; 30 di estetica; 40 di organizzazione della produzione; 8 di storia della cinematografia).

Attori: 360 lezioni (84 di recitazione; 115 di dizione; 36 di fonetica; 55 di educazione fisica; 14 di tecnica della recitazione; 37 di solfeggio; 11 di estetica; 8 di storia della cinematografia).

Attrici: 404 lezioni (84 di recitazione; 115 di dizione; 36 di fonetica; 99 di danza; 14 di tecnica della recitazione; 37 di solfeggio; 11 di estetica; 8 di storia della cinematografia).

Scenografi: 229 lezioni (48 di ottica; 80 di scenotecnica; 56 di scenografia; 26 di costume; 11 di estetica; 8 di storia della cinematografia).

Operatori: 95 lezioni (48 di ottica; 25 di estetica; 22 di storia della cinematografia).

Fonici: 203 lezioni (109 di sonoro; 37 di musica; 38 di radiotecnica; 11 di estetica; 8 di storia della cinematografia).

Il risultato degli esami è stato il seguente: su un totale di 129 allievi complessivamente delle diverse branche, sono confermati:

Al I Corso: 4 allievi (2 registi, 1 attore, 1 scenografo);

Al II Corso: 56 allievi (9 registi, 11 attrici, 16 attori, 8 operatori; 1 ispettore di produzione; 5 scenografi; 3 fonici; 3 segretarie di produzione);

Al Corso di Perfezionamento: 16 allievi (4 registi; 1 attore; 2 operatori; 4 scenografi; 1 direttore di produzione; 1 fonico; 3 segretarie di produzione);

Totale 76 allievi.

Sono stati eliminati 53 allievi (21 perchè considerati maturi, avendo terminato regolarmente i corsi; 32 perchè considerati insufficienti).

Chiusi i Corsi dell'anno scolastico 1936-XIV - 1937-XV, il Ministero della Cultura Popolare — Direzione generale per la Cinematografia — ha diramato il seguente Bando di Concorso:

Il Centro Sperimentale di Cinematografia, alle dirette dipendenze del Ministero della Cultura Popolare (Direzione Generale per la Cinematografia), riapre i suoi corsi per l'anno 1937-XV - 1938-XVI.

Il Centro ha la sua sede provvisoria in Roma Via Foligno 40.

Ai corsi, che avranno la durata complessiva di due anni scolastici, di nove mesi ciascuno, saranno ammessi complessivamente non più di cinquanta allievi.

Il concorso è aperto a persone di ambo i sessi che aspirano all'ammissione, sia come attori, sia come tecnici, (operatori di ripresa sonora e ottica), sia come scenografi, registi, truccatori e ispettori di produzione.

Per il primo anno gli aspiranti devono optare per il corso che intendono frequentare, ma dovranno seguire anche gli altri corsi per quella parte che sarà loro resa obbligatoria.

Per il secondo anno, in base ai risultati del primo, gli allievi accederanno al corso di specializzazione del ramo prescelto. Alla fine dei due anni la direzione potrà ammettere i migliori allievi a un corso speciale di perfezionamento di un anno.

I corsi, oltre che dagli insegnamenti teorici necessari, saranno costituiti principalmente da esercitazioni pratiche, durante le quali sia possibile mettere alla prova le capacità degli allievi ed il grado di preparazione raggiunto.

Le materie di insegnamento sono:

a) Sceneggiatura e tecnica della regia;
b) azione ed espressione scenica;
c) tecnica della ripresa ottica, che comprende l'illuminazione della scena, la truccatura, i trucchi, lo sviluppo e la stampa della pellicola;
d) tecnica della ripresa sonora;
e) scenotecnica, scenografia, costume;
f) organizzazione della produzione;
g) dizione;
h) musica;
i) canto;
l) fonetica;
m) storia della cinematografia;
n) funzione politica e sociale della cinematografia;
o) legislazione cinematografica e ordinamento corporativo;
p) danza;
q) estetica;
r) lingue straniere;
s) educazione fisica;
t) stenografia.

Completeranno i corsi conferenze varie di cultura generale.

Il primo esame di carattere generale sarà fatto in base ai documenti. Gli aspiranti ritenuti idonei saranno sottoposti ad ulteriore esame presso la Commissione esaminatrice che sarà nominata dal Ministero della Cultura Popolare e che comprenderà la Direzione del Centro e i rappresentanti della Direzione Generale per la Cinematografia, della Segreteria Generale dei Gruppi Universitari Fascisti, della Federazione Nazionale Fascista dei Lavoratori dello Spettacolo, della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo e della Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti.

Ai candidati ammessi al secondo esame sarà data comunicazione scritta del giorno in cui dovranno presentarsi per l'esame definitivo. Tale comunicazione sarà accompagnata dalle credenziali per la riduzione ferroviaria per il viaggio andata e ritorno a Roma.

Le domande, in carta libera, con l'indicazione della branca per la quale l'allievo opta, dovranno pervenire alla Segreteria del Centro Sperimentale di Cinematografia (Via Foligno, 40 - Roma), non più tardi del 15 settembre 1937-XV e dovranno essere corredate dai seguenti documenti:

1) certificato di nascita, dal quale risulti che il candidato, alla data del 15 settembre 1937-XV, non abbia età inferiore ai 16 anni, se di sesso femminile, e ai 18 anni, se di sesso maschile;
2) attestato di sana costituzione fisica;
3) certificato di iscrizione al P. N. F. o alle organizzazioni giovanili;
4) certificato penale;

5) certificato di buona condotta di data non anteriore al 15 giugno 1937-XV;

6) consenso scritto da parte dei genitori per i minorenni;

7) cartolina vaglia di L. 10 per rimborso spese;

8) attestato di promozione alla 4ª ginnasiale o titolo equipollente (tre anni di scuola media) per gli aspiranti attori; licenza di scuola media superiore per tutti gli altri. In mancanza di titoli scolastici sono ammessi eccezionalmente quei candidati che, a giudizio insindacabile della Commissione esaminatrice, dimostreranno particolari attitudini, previo un esame di cultura generale a seconda della branca cui intendono inscriversi:

9) tutti quegli altri documenti che ciascun aspirante riterrà opportuni per una valutazione delle proprie capacità, quali: titoli di studio oltre a quelli già indicati, conoscenza delle lingue estere, della musica, degli sports, pubblicazioni, lavori fotografici, sceneggiature, riprese a passo ridotto, bozzetti scenografici, ecc.;

10) per gli aspiranti attori e attrici, fotografie nel formato 9 × 12, che attestino delle loro qualità fotogeniche (una in figura intera, una a mezzo busto, una della sola testa di fronte e due di profilo).

L'esame definitivo dei candidati avrà luogo nella seconda quindicina di settembre.

È in facoltà della Direzione del Centro di ammettere — limitatamente alla branca attori e attrici — nuovi elementi anche durante l'anno scolastico sempre secondo le norme stabilite nel presente bando.

Gli allievi risultati idonei dovranno versare la somma di lire 100 per spese di Segreteria, tanto per l'ammissione quanto per il passaggio ai corsi superiori.

Sono istituite 20 Borse di studio di L. 500 mensili ciascuna, per la durata dell'anno scolastico, che verranno assegnate, dopo il primo bimestre di corso, dal Ministero della Cultura Popolare su proposta della Direzione del Centro Sperimentale, a quegli elementi che se ne dimostreranno particolarmente meritevoli. Ove una borsa di studio fosse sospesa, essa, per la sua rimanenza, potrà essere assegnata ad altro elemento che se ne mostri meritevole.

Tutti gli insegnamenti del Centro Sperimentale di Cinematografia sono gratuiti. Non saranno ammessi ai corsi quegli allievi non in regola coi pagamenti e non provvisti degli indumenti scolastici necessari (tuta per gli uomini, grembiale per le donne, costume da danza per le allieve attrici, nonchè quanto sarà indicato dalla Segreteria).

Entro i primi tre mesi si procederà alla eliminazione degli allievi il cui profitto non sarà stato soddisfacente.

Gli allievi sono tenuti alla rigorosa osservanza dell'orario e della disciplina e dovranno indossare, nei locali del Centro, tuta o grembiale.

I Libri

ALBERT THIBAUDET: *Histoire de la littérature française.* Paris, ed. Stock.

Come uscì, circa sette mesi or sono, questa storia della letteratura francese, fu giudicata « passionante comme un roman ». E infatti, come una vicenda, l'opera postuma del Thibaudet attrae e assorbe il lettore senza stanchezza per più di cinquecento pagine: una grande vicenda di generazioni, secondo appunto il concetto informatore del suo originale lavoro. Concetto, in verità, che ha anche un recondito senso politico, di cui tratteremo altrove, ma che importa qui aver accennato per definire « il piano » su cui certe affermazioni del Thibaudet sono dette e possono anzi essere condivise.

Scavati i fatti, circoscritti i fenomeni egli, adottato l'ordine per generazioni come quello che gli sembra aver il vantaggio di adattare meglio la realtà letteraria alle dimensioni ordinarie della vita umana, distacca giudizi di sintesi ed eleva prospettive che ci sembrano di grande interesse anche là dove tocca rapporti che normalmente non sono contemplati in una storia letteraria: s'intende dire dei rapporti tra la letteratura e cinema, e tra teatro e cinema. Noteremo a questo proposito che è la prima volta che in un'opera di tal genere vediamo trattare di cinema e farlo anche non per i soliti accenni fugaci e spregiativi. Lasciamo dunque la parola al Thibaudet riservandoci da ultimo un breve commento.

V. - LA GÉNERATION DE 1914. — *Littérature et Cinéma* (pag. 520):

« *Quant à la question des rapports de la littérature avec le cinéma, il va de soi que cette génération est la première qui se la soit posée; mais elle ne l'à pas résolue. L'influence du cinéma, de son mouvement d'images, sur les romanciers et sur les journalistes est évidente. Pareillement l'influence sur le théâtre. Mallarmé en allant au concert voulait reprendre à la musique le bien du poète. C'est ainsi que l'on voit le théâtre chercher lui aussi à reprendre son bien chez son dangereux et puissant rival, en incorporer les rythmes, compter sur la promptitude de réaction que son public a acquise au cinéma.*

« *Mais à cette utilisation indirecte ne correspond en aucune façon une utilisation directe, soit une incorporation du cinéma à la littérature. Le cinéma parlant lui reste aussi étranger, plus étranger même, que ne l'était le cinéma muet. Et la radiophonie pareillement* ».

Accettando per vero che il cinema non si sia incorporato nella letteratura, il Th. non ne dice le cause e nemmeno giustifica l'ipotesi, Egli denuncia il fatto come evidente. D'accordo. Ma fino a che punto? Il discorso ci porterebbe troppo lontano e, del resto, su quella sua negazione il Nostro sembra in parte tornare sopra nel brano che segue. (E noi che pensavamo di non poter collocare altrove, se non nella lirica certe immagini che lo schermo ci ha date, ad esempio, nell'uomo di Aran e, nella prosa narrativa, certe sequenze di *Allelujah!* o di *Kermesse eroïque!* Ma forse volevamo solo dire che non tutti i dubbi sono diradati).

Le Théâtre et le Cinéma (pag. 563):

« *Le jeune auteur, plus que de la littérature, s'inquiète aujourd'hui du cinéma. Consciemment ou inconsciemment, l'influence de l'art nouveau s'est insinuée dans une partie notable de la littérature dramatique d'après-guerre. D'abord le cinéma, soit l'art du mouvement, a fourni au spectateur moyen un champ d'entraînement, il s'est habitué à des perceptions plus rapides, ce qui a permis à l'art dramatique de déblayer: le théâtre des jeunes auteurs ne vit plus dans la même durée que le théâtre des anciens auteurs, et les dernières traces des longues expositions ont disparu. En second lieu les jeux de physionomie ont remplacé ou éclairé le dialogue. Enfin il y a certaine recherche de la qualité et de la nouveauté qu'interdisent au cinéma des considérations matérielles, la nécessité de s'adresser à un gros public, et surtout au public de province: c'est au théâtre, infiniment plus souple, plus affranchi des matérialités de machinerie, même d'argent, qu'il appartient de faire fructifier littérairement le capital de vogue du cinéma. On n'imagine pas « Têtes de Rechange », de Jean-Victor Pellerin, qui fut une des pièces les mieux inventées et les plus neuves de l'après-guerre, né ailleurs que dans l'ombre du cinéma? On voit pareillement les chemins de traverse entre le cinéma et le théâtre qu'ont pu suivre Marcel Achard et Jean-Jacques Bernard. La manière dont ils ont réussi à mettre un accent et de la vie dans ce qui est entre les paroles témoigne du voisinage et de la camaraderie de leur théâtre avec l'art muet.*

Avec ce qui fut l'art muet. Le cinéma muet a pu enrichir de ses suggestions le théâtre et aussi le roman, à la manière dont les littératures anciennes ou étrangères ont aidé la littérature nationale. La nécessité de la transposition et d'une création nouvelle sauve l'originalité. Le cinéma parlant, malgré ses immenses ressources matérielles, ou à cause d'elles, n'a reussi jusqu'ici qu'à dégrader littérairement tout ce qu'il a touché. Il a sans doute un avenir littéraire. Il n'a en 1936 de présent qu'antilitteraire. Nommer un film dans une histoire de la littérature est encore impossible et même contradictoire. La littérature c'est un ordre de ce qui dure, au moins de ce dont on peut sans absurdité présumer quelque durée. Nous n'avons pas même l'idée de ce que peut être un film qui dure, un film, qui, au bout de quelques mois, soit autre chose qu'un almanach de l'autre année. Et encore y a-t-il de précieux almanachs des autres années, comme l'« Armana Prouvençau »! Quant à la transposition d'une oeuvre littéraire, d'un roman, d'un poème, et même d'une pièce de théâtre, au cinéma par-

lant, elle n'a jusqu'ici d'importance, comme la « Bibliothèque Bleue » comme dégradation de la littérature, au sens où les physiciens s'intéressent à la dégradation de l'énergie ».

Sulla prima parte si può essere pienamente d'accordo. Già altri ha osservato la falsità dell'imputare al cinema la crisi del teatro, non solo, ma come anzi il teatro abbia avuto dal cinema assai più benefici che danni.

Quanto alle opere teatrali (e non soltanto teatrali, ma anche narrative) nate « dans l'ombre du cinema »), l'osservazione è vera anche per l'Italia, a cominciare da alcune cose, e non fra le inferiori, di Pirandello (*Questa sera si recita a soggetto, I giganti della montagna*), di Lodovici (*Ruota*) fino a Moravia (*Gli indifferenti*) nel campo del romanzo, in cui l'atmosfera e il taglio delle scene ci sono parsi, rileggendo il libro anche oggi, non meno del cinema che della vita moderna.

Nella seconda parte la notazione che « il cinema parlato non è riuscito che a degradare letterariamente tutto ciò che ha toccato » ci sembra pure non accettabile così in assoluto. Intanto è da rilevare che i tentativi più seri e intelligenti di trasporto dalla letteratura al cinema non contemplano mai il trasporto totale dell'opera letteraria sullo schermo, ma si limitano a quelli che potremo chiamare « scandagli » parziali nella materia letteraria, sia quantilativamente (Pabst) che selettivamente (Chenal, Mileston). E poi, *I ragazzi della via Paal* e *Poil de carote* e *Elefant Boy* sono davvero soltanto una degradazione delle omonime opere letterarie? Stentiamo ad accettarlo.

E, nonostante la replica che il cinema parlato, fino al 1936, non è che antiletterario, ci confortano le parole che subito precedono: « il a sans doute un avenir littéraire ». Pensiamo a *Kermesse eroica* di cui proprio « Bianco e Nero » ha pubblicato la mirabile e significativa (appunto in questo senso) sceneggiatura e « l'avenir » di Thibaudet acquista per noi proporzioni meno late. Così pensiamo ad altri nomi, altrettante tappe nel lavoro, che ci sembra non fatto invano, per affrettare i tempi: Charlot, Clair, Pabst, Stroheim e quelli dei primi russi. E la loro opera ci pare, o proprio ci illudiamo?, qualcosa di più che « l'Armana provençeau »! Si, lo sappiamo, Thibaudet ha ragione per tutti i delitti che il cinema non solo nel passato più lontano ha consumato verso la letteratura profanandole in modo insulso, sconcio e bestiale i suoi capolavori, da Dante a Shakespeare, dal Tasso al Manzoni, ecc. E ha ragione anche per la caducità del cinema, dal punto di vista strettamente tecnico, e come fenomeno del costume. Forse, perchè non ci sappiamo ancora rassegnare, con Clair, a tale caducità, forse perchè ci sentiamo diversi e fiduciosi di vedere il cinema raggiungere un equilibrio duraturo come mezzo di espressione, osiamo rinviare, fin da ora, in appello, allo scatto della nostra generazione, nel suo « ordre par générations », il giudizio severo ma giusto, allorchè fu scritto, del Thibaudet che però ringraziamo per aver lasciato, in sede critica così sua, aperta la porta al futuro (*g. us.*).

Francesco Soro: *Splendori e miserie del Cinema.* Consalvo Editore, Milano, 1935.

Un libro interessante, perchè in esso, anche se velato dalla nostalgia dei ricordi di un « mondo inghiottito », e da una malcelata simpatia che l'A. dimostra per quel sistema caotico e falsamente romantico che ha portato alla famosa crisi, è un monito che deve far meditare.

« ...Si. Ci furono errori ed abusi. Le cosidette « dive » troppo credettero, a discapito dell'arte, nella loro folgorante e sfolgorante bellezza. Troppo si pagò a furia di milioni Francesca Bertini. Troppo la bella Pina Menichelli in felini contorcimenti, si atteggiò sullo schermo. Certo erano quelli i tempi in cui le « famose dive » si facevano allungare dai serventi un tappeto sulle scale prima di scendere con maestoso passo — incessu patuit Dea — dalle loro prime automobili. Si vedevano Direttori atteggiarsi a generali d'esercito. Ogni piccolo re dell'arte muta aveva una piccola corte, piena di ambizioni...

...Gli amori da ogni parte fiorivano tra attrici e Direttori. Molto denaro si sperperava. Tutti perdevano un poco, nell'arte nuova, l'equilibrio delle vecchie teste ordinate e savie alla maniera antica... ».

Ma ecco accanto alle « miserie » gli splendori del nostro vecchio cinema. Scrittori, celebri dive, registi famosi passano per opera dell'avvocato Soro al banco dei testimoni, a deporre le glorie di film che per tanto tempo, ci hanno assicurato sul mercato mondiale un indiscutibile primato. E dai film, tra cui hanno naturalmente un posto di primo piano « Gli ultimi giorni di Pompei », le varie « Signora delle Camelie », « Tosca », « Quo vadis? », « Cabiria », ecc. si passa alle dive ed ai divi: la Bertini, la Borelli, la Gallone, la Karenne, l'Esperia, la Duse, Gustavo Serena, Mario Bonnard, Alberto Collo, Alberto Capozzi, Amleto Novelli, Emilio Ghione, Maciste, ecc.

Una specie di piacevole storia della prima cinematografia italiana, rivissuta attraverso aneddoti e ricordi personali, litigi, baruffe, cause e carte legali.

Si comincia, dopo una breve introduzione, con una vivace narrazione che ricorda la prima causa cinematografica, (c'è una interessante perizia di Ferdinando Martini in materia di diritto d'autore) e si prosegue di volata attraverso l'attività delle prime Case Editrici, l'« Ambrosio », la « Tiber », la « Caesar », la « Cines », la « Celio », la « Gloria », la « Pasquali », ecc. Non mancano notizie di interesse storico.

Anno 1904: L'« Ambrosio » impianta in Via Napione a Torino, il primo stabilimento cinematografico, da cui in breve dovevano uscire i primi due film italiani: *Manovre degli Alpini al colle della Ranzola* e *La prima corsa automobilistica in Italia*: *Susa-Moncenisio*.

Nel 1907 il *Cane riconoscente* prodotto dai nuovi stabilimenti dell'« Ambrosio » ottiene il primo premio (targa d'oro dei fratelli Lumière) al primo concorso cinematografico italiano.

Nel 1908: altro stabilimento ed altri film. Questa volta emerge *Nozze d'oro* che ottiene il primo premio nel « Primo Concorso Mondiale di Cinematografia ». Ed è da ricordare con l'autore di questa interessante rassegna delle prime glorie della nostra cinematografia, il viaggio in Russia di Arturo Am-

brosio, chiamato dallo Zar Nicola ad iniziare quella industria cinematografica che in tempi a noi più vicini doveva dare i vari Pudovchin, Eisenstein, Ekk, ecc. ecc.

È con senso di giusto orgoglio che ci vien fatto di pensare che anche l'atto di nascita di quella famosa e ormai quasi favolosa cinematografia russa, porti la firma e l'impronta dell'ingegno di un italiano.

Ma tornando al nostro libro, ecco allinearsi nuove date e nuovi nomi da non dimenticare.

Filoteo Alberini costruisce nel 1884 il primo apparecchio da presa e proiezione e lo brevetta perfezionato nel dicembre 1895 a pochi mesi di distanza dai Lumière.

Anno 1914: l'Alberini inventa la sua famosa « panoramica » che, ceduto il brevetto all'America, ritorna in Italia sotto il nome di « wide-film », « magnafilm », e « film-grandeur ». Ciò che succedeva ancora fino alle benefiche « sanzioni », a proposito di certe « stoffe inglesi »...

Anno 1905: sorgono fuori Porta S. Giovanni gli stabilimenti « Alberini e Santoni », prima cellula vitale della futura « Cines ».

Ma ad allineare date e nomi non si finirebbe più. Passiamo dunque a ricordare qualche « curiosità ».

Ecco la fantastica ascesa di Francesca Bertini che dal primo contratto col Mecheri per la « Celio film » a 1500 lire mensili, e da un secondo con lo stesso Mecheri per la « Tiber », a 2000 lire mensili, « abiti a carico, viaggi in seconda classe e diarie di lire 20 per pernottamento fuori sede », giunge a firmare un famoso contratto con l'U. C. I. nel 1920 per l'esecuzione di otto film contro il corrispettivo di due milioni pagabili in rate mensili posticipate, di lire 166.666!

Ecco le bizzarre lettere inviate alla stessa Bertini da un bulgaro fanatico ed innamorato della celebre diva.

Ecco i primi contatti di Trilussa col mondo nuovo e strano del cinema, ed un gustoso sonetto in cui si parla di una scimmia che vuol fare l'attrice, e di una certa moda che il poeta colpisce con la satira e che, ahimè, oggi a distanza di qualche lustro, ancora non si può dire completamente tramontata.

E poi l'esperimento sfortunato della Duse, la vita fortunosa di Ghione, artista cinematografico nel 1909, dominatore incontrastato degli schermi nel 1915, moribondo nel 1929 al letto n. 428 nel « Reparto miserabili » al Sanatorio di S. Luigi in Torino.

L'esposizione un po' caotica di questa rassegna che ha fine con la costituzione del trust cinematografico dell'« U.C.I. » e con l'inizio della crisi, rende forse in questo libro con maggiore evidenza di quanto non sarebbe stato possibile attraverso minuziose descrizioni, quello scapigliato mondo in cui hanno vissuto i nostri primi « cinematografari ».

Mondo che noi giovani del nostro tempo vogliamo ignorare nelle sue manifestazioni di una falsa ideologia, di un condannabile sistema, e di un pericoloso esibizionismo; ma che dobbiamo ricordare per ciò che ha potuto dare al cinema di ieri, ed al troppo esaltato gretagarbismo ed americanismo di oggi. Per questo sorvoliamo volentieri sull'umana nostalgia e simpatia che l'Autore dimostra per fatti e figure che notoriamente hanno condotto il

nostro cinema ad una crisi dalla quale appena oggi, a fatica, auspice la vigile cura del Regime, ci stiamo risollevando: per questa sua fede che, dando a ciascuno il suo, rivendica nella paziente ricerca di date ed episodi, il nostro primato d'italiani.

Il volume (di 237 pagine ben curate nel testo e nella veste tipografica) contiene numerose fotografie ed interessanti documenti tra cui ricordiamo gli autografi di Ferdinando Martini, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio (una pagina inedita della sceneggiatura di « Cabiria »), Bracco, Lucio d'Ambra, Matilde Serao ed Emilio Ghione; e le fotografie riguardanti la tragica morte dell'attore Palombi, azzannato dalla leonessa Europa durante la ripresa del secondo « Quo vadis? ». (*r. m.*).

I Film

NOZZE VAGABONDE

Origine: Italia - *Produzione*: Società Italiana Stereocinematografica, Milano - *Stabilimenti*: Cines-Caesar - *Soggetto*: Oreste Biancoli e Dino Falconi - *Sceneggiatura*: Guido Brignone e Fritz Eckhardt - *Regista*: Guido Brignone - *Direttore di produzione*: Sante Bonaldo - *Interpreti principali*: Leda Gloria, Ermes Zacconi, Gemma Schirato, Lia Rosa Leoncini, Maurizio d'Ancora, Ugo Ceseri, Luigi Almirante, Claudio Ermelli, Erminio d'Olivo, Aldo Silvani - *Musiche*: Maestro Nino Ravasini - *Architetture*: Giulio Lombardozzi - *Realizzazione delle scene*: Vittorio Accornero - *Operatore*: Anchise Brizzi - *Operatore dell'edizione stereoscopica*: Reverso - *Tecnico del suono*: Giovanni Paris.

Che questo film, presentato in fin di stagione, più di un anno dopo la sua realizzazione, lanciato senza gran pubblicità, quasi alla chetichella, debba proprio servirci a parlare del problema delle commediole cinematografiche italiane? Confessiamo che avremmo preferito parlarne positivamente, a proposito di una buona commedia, riuscita dal punto di vista cinematografico e coronata dal successo di pubblico. Successo che, in un tipo di produzione come questo, è, quasi sempre, il miglior vaglio dei risultati ottenuti.

Ma sembra che questa occasione tardi a presentarsi: e nella attuale stagione lavorativa, nel momento in cui scriviamo, tra produzione in cantiere e produzione in montaggio c'è già un'alta percentuale di commedie in preparazione o pronte. Percentuale che permette di ritenere che l'anno prossimo questo tipo di film avrà una posizione numericamente rilevante nella cinematografia italiana. Il problema è, quindi, pienamente attuale e vale la pena di trattarne subito, sia pur brevemente.

Che noi non si abbia nessuna preferenza e nessuna pregiudiziale per quel che concerne i cosìdetti « generi » cinematografici è naturale e logico. Il genere non esiste in sè: l'opera d'arte, e quindi l'opera cinematografica, non ha altro genere che quello della sua particolare struttura, non ha altra norma all'infuori di quella della sua particolare individualità estetica. Perciò quando ci avviene di parlare come si meritano di certe commediole cinematografiche italiane, non è il « genere » ciò a cui miriamo, non è la « commedia », entità astratta inesistente, ma è proprio quel modo di concepire la commedia, quel modo di realizzare la commedia, quel modo di creder di comprendere il film comico che è caratteristica, purtroppo, peculiare di certi nostri produttori e di certi nostri registi.

Modo che, sia detto una volta per tutte, dimostra una incredibile povertà di gusto, una deplorevole passione per le più banali sciatterie del più volgare teatraccio di quartiere, una smisurata certezza che il pubblico italiano è composto di burini, di gente senza cervello e senza la minima cultura, con un gusto artistico inferiore a quello di un cafro o di un ottentotto. Idea profondamente errata, fin dalle basi, che il pubblico italiano, d'altronde, si affretta a smentire con regolarità matematica ad ogni prima di questo genere di film, esprimendo il suo parere in maniera significativa e sulla quale non è possibile ingannarsi.

Il popolo americano è certamente, dal punto di vista intellettuale e dal punto di vista del buon gusto, inferiore al popolo italiano, cui secoli e secoli di diretto, immediato e continuo contatto con le più alte espressioni d'arte del mondo, hanno dato una sensibilità ed una facoltà di discernimento estetico superiore forse a quella di ogni altro popolo. Eppure al pubblico americano non vengono ammanniti, sotto specie di commedie, gli zibaldoni, per non dire gli ignobili polpettoni, che si ammaniscono al pubblico italiano. In questa rivista che, per errore di prospettiva da parte di molti, è considerata come una roccaforte antiamericana, e non vuol essere invece che una tenace equilibratrice di valori, possiamo affermare con piena tranquillità d'animo, senza tema di fare della esterofilia, che la commedia americana, partendo dal clownismo di Mack Sennett e dalla grossolana fanciullaggine di Fatty, ha raggiunto oggi un livello medio che la pone forse tra i prodotti più perfezionati del mondo in questo campo. Noi vorremmo che la commedia cinematografica italiana si avviasse verso un livello di questa levatura: il che non potrà mai accadere fino a che i produttori riterranno che la volgarità ed il cattivo gusto sono le basi fondamentali di successo di un film comico.

La commedia cinematografica italiana ripete sullo schermo le peggiori forme del tradizionale teatro dialettale in quelle che erano le sue farse più banali: motivi sfruttatissimi dagli infiniti Capece o Bocci Garbini, ripresi dai Ribechi e dai Riento, rimasticati dai Macario e dai Navarrini, e che perdono nel film quel lontano sapore di « commedia dell'arte » o di « atellana » che ancora consentono loro di vivere sul teatro rinnovandosi con il rinnovarsi delle generazioni di spettatori. Invece di cercare la sua forma e la sua forza in una serie di « trovate » cinematografiche, il nostro film comico si limita a riprodurre con la più assoluta e più ingiustificata fedeltà i « lazzi » dei pulcinella di ieri e dei comici di varietà di oggi; lazzi che, nati sulla piazza, risentono della loro origine piazzaiuola così nella loro sostanza come nel loro sviluppo. Se si eccettua « Contessa di Parma » che indubbiamente è riuscito a portarsi su di un altro piano di comicità ed ha fatto uno sforzo evidente per dirozzare i procedimenti della risata, tutte le nostre commedie cinematografiche hanno questo fondamento comune di cattivo gusto e di volgarità che non permette loro di arrivare a quel livello di finezza al quale soltanto il pubblico italiano sarebbe disposto a far credito. Nessuna di esse riesce a trovare motivi nuovi e elementi comici di una certa freschezza e di una certa sottigliezza. Lo stesso Camerini, che conta certo fra i nostri migliori registi e per la sua personalità può essere considerato fra quelli capaci di maggiori finezze, in un suo genere speciale il giorno in cui s'è trovato fra mano un copione francamente comico, come quello di « Darò un milione » lo ha talmente trasformato da togliergli ogni valore di originalità, lo ha ripensato secondo un suo modo e ha tratto da uno spunto « grottesco » che poteva essere nuovo per la nostra cinematografia, una commediola sentimentale nella quale navigavano, come corpi estranei, residuati della idea originale (il « gag » del cane sapiente, e simili).

Ora la commedia cinematografica, come « genere », si può reggere ad una sola condizione, lapalissiana: di essere veramente « commedia » e di essere veramente « cinematografica ». Commedia vuol dire qualcosa di molto differente dalle vecchie farsaccie cinematografiche dei Polidor, dei Cretinetti e simili, dai quali derivano ancor oggi i motivi comici dei nostri film così detti divertenti. Vuol dire, ad esempio, creazione di caratteri comici, vivi, umanamente studiati ed umanamente stagliati. Vedere, per citare un esempio insigne come si fa nelle antologie, *L'impareggiabile Godfrey*. Vuol dire serie di trovate originali, direttamente sgorgate dal carattere stesso del soggetto o dalla sua particolare costruzione. Vedi, sempre per citare un esempio, *La donna del giorno*. Quando non vuol dire addirittura impostazione in forma grottesca e deformata di un problema di massima: ed è perfino superfluo ricordare *È ar-*

rivata la felicità. Cinematografica, poi, è quella commedia che trae da elementi visivi i suoi effetti comici: la pesca della trota, nella *Donna del giorno*, la sala dei cercatori di rifiuti o la cacciata del parassita, nell'*Impareggiabile Godfrey*, il finale del processo in *È arrivata la felicità*. S'intende che queste son citazioni di uno o due elementi, là dove gli elementi sono infiniti.

Chi esamini queste commedie americane si accorgerà facilmente con quale garbo, con quale finezza, con quale gusto ogni elemento è trattato; con quanta sottigliezza di sottinteso ogni partito comico è proposto, ripreso al momento giusto, sviluppato, rielaborato, fatto scattare poi come un preciso congegno d'orologeria che, per la preparazione già compiuta nell'animo dello spettatore, provoca necessariamente la risata grazie ad una matematica dosatura di effetti. Si accorgerà anche di un fatto, essenziale, secondo noi, ai fini di elevazione della commedia verso l'opera d'arte cinematografica: che nessuna trovata comica è gratuita, ossia gettata là per far ridere, ma ognuna è posta in rapporto allo spirito del film, al carattere dei personaggi, all'ambiente in cui la vicenda si svolge, con una sapienza psicologica che, pur essendo come tutte le cose del cinema americano un po' ingenua e primitiva (e forse questo è, per il cinema, un merito), non ha meno delle solide basi di osservazione umana e delle reali rispondenze con la vita.

Eccoci arrivati, così, al vero e proprio nucleo fondamentale del valore d'ogni commedia: la diretta e immediata rispondenza della commedia ad una realtà non soggettiva ma oggettiva. In Italia esiste un netto e incolmabile distacco fra la commedia cinematografica e la vita. La commedia è rimasta, in fondo, al livello della farsa francese di mezzo secolo fa; senza la grazia un po' provinciale ma piacevole del « vaudeville », senza la genialità di inventiva clownesca che ha fatto i grandi comici. Il nostro maggiore « clown » si chiama Angelo Musco; e non è chi non veda quanta povertà di trovate sia nel suo repertorio, quanto i suoi gesti, i suoi lazzi, i suoi motivi comici, siano sempre gli stessi, in ogni sua « parte », in ogni sua scena. Ora la caratteristica fondamentale del clown, quella che fa grandi i Fratellini, è proprio quella di riinventare sè stessi ad ogni momento, di rinnovarsi anche nella ripetizione dei motivi standardizzati, di ricreare ad ogni loro apparizione una forma nuova della loro personalità. Nessuno dei nostri attori comici ha questa possibilità. Nemmeno Totò che pure è l'attore più vicino al tipo classico del clown che noi possediamo. Gli attori comici italiani provengono quasi tutti dal teatro di prosa; alcuni dal teatro dialettale. Ed è inutile fare una lista perchè tutti capiscono di chi parliamo. Ma il teatro di prosa italiano, tutto, e quello dialettale anche, è teatro puramente borghese. Cioè privo di inventiva, ordinatamente trascinato sulle rotelle di una abitudine, sui binarii di una « maniera » fissata ed inamovibile. E i nostri attori comici risentono direttamente, anche i migliori, la conseguenza di questa forma di teatro dal quale provengono. Mancano, perciò, di ogni fantasia, non hanno la capacità di far nascere un tipo che hanno avuto ieri i nostri grandi, citiamo ad esempio Ferravilla, o di costruire dei caratteri, e si pensi a Benini. Tutta la loro comicità consiste in tre o quattro smorfie ,sempre le stesse, in tre o quattro atteggiamenti, immutabili. E questi atteggiamenti e queste smorfie si ripetono per ogni personaggio che essi sono chiamati ad interpretare, con una monotonia esasperante.

Bisogna pur dire che la colpa non è tutta loro. Perchè se questa è la loro situazione attuale, se questi sono, oggi, i limiti delle loro risorse apparenti, esiste in quasi tutti i nostri attori comici una riserva di possibilità che nessuno pensa a sfruttare: ma questa riserva non può apparire se non sotto l'impulso di un « soggetto » nuovo, assolutamente distante da quelli che hanno interpretato fino ad ora, sotto l'influsso di un regista nuovo, che risolutamente impedisca loro di ripetersi e li costringa a rifarsi nuovi. Mentre oggi si còstruiscono per il cinema dei soggetti che sono calcati non sulle possibilità comiche di ognuno di questi attori, ma su quello che essi hanno già fatto, sulle smorfie che hanno ripe-

tute in tutti i film precedenti o sugli atteggiamenti che sono apparsi in tutta la loro produzione fino ad oggi, cosicchè ogni film comico italiano non è altro che una ripetizione con poche varianti del precedente film nel quale sono apparsi gli stessi attori, basterebbe forse per rinnovare la nostra produzione di commedie, scavare addentro a questi attori, ricercare il loro vero nucleo comico, mettere in luce il loro temperamento. Ossia ritrovare le fonti della loro umanità.

Cioè avvicinare la commedia alla vita.

Guardate i tre film comici americani che abbiamo citato più sopra. In nessuno di questi c'è una smorfia comica, un atteggiamento, dei lazzi. Da che cosa sgorga la comicità di questi film? Dalle situazioni. Non ci si affida alla banalità del gesto, ma si cerca di penetrare addentro nella sostanza umana del personaggio per trarne quei partiti che muovono al riso. Nella *Donna del giorno* non c'è un momento in cui Powell o la Loy o Tracy o la Harlow si dipartano dal normale comportamento della vita o cerchino di ottenere la risata sgranando gli occhi, storcendo la bocca, facendo saltellini o capriole. Essi restano nella commedia uomini e donne che vivono la loro vita semplicemente, umanamente. Ma la vicenda stessa reca in sè il germe della sua comicità; senza ricorrere ai tradizionali equivoci della farsa, senza ricercare le forzature di situazione che sono caratteristica delle nostre commedie. C'è una caricatura della vita, non una caricatura dell'uomo. E questa è la grande differenza che separa la commedia dalla farsa di terzo ordine.

Questi, in linea di massima, sono i tre ordini di errori che impediscono alle nostre commedie cinematografiche di essere veramente delle commedie e di essere veramente cinematografiche: costruzione del soggetto per lo sfruttamento di determinati partiti comici tutti esteriori e superficiali di determinati attori, partiti già sfruttati da altri film; povertà fondamentale del soggetto che si costruisce senza nè verità nè verosimiglianza, e quindi senza rispondenza alla vita, e senza fantasia o originalità (che potrebbe sostituire questa rispondenza con una nuova visuale comica) e perciò senza quella « trovata » fondamentale che crea la serie delle trovate derivate; banalità, ripetizione, monotonia, volgarità, degli elementi comici impiegati.

C'è poi un altro fattore di basso livello nei film comici italiani: il guittismo. Che non consiste solo nella meschinità degli ambienti, nella povertà dei costumi d'accatto, nella miseria delle scene che rivelano le ristrettezze del preventivo; anche nei film apparentemente eleganti, anche nei film pieni di ambienti lussuosi, anche in quelli a costo elevato, si può essere guitti. Perchè il guittismo è uno stato d'animo e non uno stato delle tasche. A questa piaga non si pone rimedio che con il buon gusto del regista: il quale solo può trasformare anche una messa in scena guitta in una messa in scena intelligente. Cosa c'è di più straccione delle messe in scena di Charlot? Andate un po' ad accusarle di guittismo se vi riesce! Cosa c'era di più basso ambiente della *Strada* di Grühne, o della *Strada senza gioia* di Pabst, o della stessa *Bandera* di Duvivier? Meglio ancora, in fatto di film grotteschi, cosa c'era di più misero di *L'Opéra des Quat'sous* di Pabst? Niente da fare: il guittismo è dentro l'anima della gente e nessun lavacro d'oro può eliminarlo.

Ma tutto questo è discorso teorico. E noi attendiamo i film comici che si preparano ora alla prova pratica.

LA FRECCIA AVVELENATA

(Charlie Chan at the Race Trach)

Origine: America - *Casa di produzione*: Fox 20th Century - *Produttore*: Johnn Stone - *Regista*: H. Bruce Humbentone - *Soggetto*: Lon Breslow and Paul Elkins - *Sceneggiatura*: Robert Ellis - Helen Logan - Edward Lowe - *Interpreti*: Warner Oland - Keye Luke - Helene Wood - Thomas Bech - Gavin Mair - Gloria Roy - George Irving - Hary Jaus - *Aiuto Regista*: Aaron Rosemberg - *Operatore*: Harry Jachson A. S. C. - *Fonico*: Alfred Bruzlin -Harry Leonard - *Direzione Musicale*: Samuele Kaylin - *Scenografo*: Duncan Cramer - *Costumi*: Herschel - *Montaggio*: Nich De Maggio - *Metraggio* 2000 - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Distribuzione per l'Italia*: Fox.

Una volta si facevano al cinema *I Tre Moschettieri* in sette episodi; ma almeno al settimo episodio tutto era finito e non se ne parlava più. La serie dei « Charlie Chan » invece continua ad imbastire complicate storie come questa *Freccia avvelenata*, che dimostra come il tipo Warner Oland abbia esaurito anche l'interesse che, sul principio forse, poteva destare la sua faccia ermetica di olandese esotizzato. Con questo interesse sembra anche esaurita la fantasia degli esperti di « giallo » holliwoodiani. Ammesso il genere, ci sembra che un simile film si sarebbe dovuto impostare sopra un qualche meccanismo ingegnoso e sopratutto su di una buona sceneggiatura.

Il titolo ci ha delusi: avevamo pensato ad arcieri misteriosi, morti inesplicabili, agguati nell'ombra di vecchi castelli, bei cadaveroni che puntano il dito in un'atmosfera d'incubo ad indicare il mostro... Niente di tutto questo; si tratta invece di una banale storia di imbrogli alle corse, con sostituzione di cavalli ed altre volgarità del genere. Due soli morti in tutto il film!

Due morti, dei quali il primo, in fondo in fondo avrebbe anche potuto morire di morte naturale, ed il secondo, quello ucciso dalla famosa freccia (ma poi muore davvero?) è... un cavallo. In ogni giallo che si rispetti, è di rigore l'atmosfera, il mistero, l'incomprensibilità... Ma se il soggetto è scemo, come si può fare? Ce lo mostrano i realizzatori di questo film: si imbussolano i ciak, e si fa il montaggio estraendo i pezzi a sorte come se si trattasse di una lotteria; si scelgono come protagonisti i tipi più sconcertanti per l'inespressività dei loro caratteri; si intercalano nel film primi piani di uomini che si lanciano occhiate furbesche e dense di « significato »; e tutto è a posto. Ma poi bisogna ancora trovare qualche cosa di nuovo!... Ecco: si metterà accanto a Charlie Chan una specie di collaboratore maldestro che potrà ravvivare con qualche trovata l'azione languente...

Ma Watson è già stato inventato da Conan Doyle.

Peccato!

Il dialogo, è inutile dirlo, procede sentenzioso e cattedratico, attraverso le preziose massime del poliziotto filosofo e demografo; e l'ultima battuta, ahimè, ci fa vagamente presentire che la serie dei Charlie Chan non è finita.

LA MASCHERA ETERNA

Origine: America - *Casa di produzione*: Progress film Berna - *Regista*: Werner Hochbaum - *Soggetto*: Leo Lafaire ridotto da Werner Hochbaum - *Interpreti*: Peter Peterson, Mathias Wiemar, Olga Tschekova, Tem Kraa, Thecla Astrens, Hans Schapheitlin - *Musica*: Anton Profes eseguita dalla Filarmonica di Vienna - *Casa di doppiato*: Cines-Palatino - *Distribuzione per l'Italia*: Tirrenia Films.

Di questo film si potrebbe anche non parlare, dopo quanto s'è detto nel primo numero di questa rivista, nelle « Note sul cinema d'avanguardia ». Esso appartiene a quella caratteristica tendenza che, con un ritardo enorme, ha scoperto al cinema l'esistenza del subcosciente. Sono, in cinematografia, i postumi di una corrente letteraria che risale meno a Freud che non a Joyce ed a Proust; e prima ancora che a questi agli scrittori che avevano avuto una certa intuizione di questo mondo interiore, da Hoffmann a Poe. Si potrebbero richiamare persino Novalis e Holderlin, ma si rischierebbe d'andare parecchio lontano nel tempo e nello spazio.

Comunque *La maschera eterna*, un film presentato a Venezia due anni fa, nel 1935 ed apparso sugli schermi italiani solo adesso, può dirsi un film che ha tutti i pregi e tutti i difetti della corrente alla quale appartiene.

Il pregio fondamentale è, senza dubbio, quello di aver tentato attraverso la cinematografia di sondare quei misteriosi recessi della ragione umana che solo rarissime liriche di enorme potenza avevano saputo raggiungere fino ad ora, e anche esse nebulosamente. Altro pregio indiscutibile quello di aver posto un problema che ha una sua solida struttura etica e di averne condotto l'esame non solo con rigorosità scientifica

ma anche con grande nobiltà di intenti e di effetti.

Accanto a questi due pregi, che, occorre dirlo subito, sono più intenzionali che realmente raggiunti, stanno i difetti, gli errori, le deviazioni inerenti a questa formula cinematografica, connaturate all'esperimento che si compie e che non è possibile eliminare per quella stretta oggettività del cinema di cui si è parlato altra volta e che vieta la espressione di valori emotivi che non trovino una loro diretta e strettissima correlazione con un materiale plastico oggettivo.

Il film, il vero film, comincia indubbiamente quando la mente del protagonista è sconvolta dall'apparente insuccesso della sua cura. Prima di questo fattore psicologico siamo in una atmosfera di documentario, non particolarmente espressiva ma abbastanza piana e lineare per dare una sensazione di interesse per la descrizione ambientale cui il film ci conduce con una certa sinteticità di elementi: anche se la descrizione si avvale di elementi non sempre indispensabili, come quella « carrellata » un po' voluta e che ha troppo chiaramente funzioni « atmosferiche ».

Dal momento in cui si inizia lo sdoppiamento della personalità del dottore entrano in giuoco quegli elementi emotivi che costituiscono il reale fondamento del film: elementi tutti interiori che dovrebbero segnare il processo di dissolvimento della mente e la successiva ricomposizione dei fattori psicologici individuali.

Da questo momento comincia un nobile, seppur vano, sforzo per « documentare » questo processo. Il particolare interesse che può destare questo film deriva proprio dalla serietà dell'indagine scientifica alla quale è appoggiato lo svolgersi di questa parte del film che tenta di riprodurre con mezzi cinematografici, di « esteriorizzare » insomma, un processo di carattere puramente interiore e ancora profondamente misterioso per gli stessi scienziati, come il processo di dispersione della individualità. Ma quali sono i mezzi che la cinematografia pone a disposizione dell'artista per una ricerca di questo genere? Ecco il grave problema che si affaccia non appena il cineasta cerca di evadere dalla oggettività inerente alla cinematografia, cerca di forzare lo schermo ad espressioni che non sono in nulla consone alla sua forma. Si arriva ad una cifra, ad una formula fissa che ha già trovato, forse, la sua massima espressione nella « Caduta della casa Usher » di Epstein; dove, tuttavia, si forzava il cinema ed espressione di elementi differenti da quelli della « Maschera Eterna ».

Qui gli elementi di trascendente sottigliezza, di inafferrabile lievità, della deformazione graduale della individualità sono espressi attraverso una serie di mezzi in gran parte puramente meccanici: dissolvenze, sovraimpressioni, flou, abbondano. In principio occorre dire che si poteva pensare ad un impiego di mezzi visivi più idonei: mezzi plastici e rivelativi. Ecco ad esempio il « cabaret » in cui ritroviamo il dottore: quel senso di incubo che nasce in quell'ambiente è un elemento veramente eccellente. La musica, la monotonia del balletto, l'aria stessa del « cabaret » concorrono alla creazione di questo senso; come concorre la disposizione dello scarso pubblico. Anche se il regista ha un po' volutamente insistito sul fattore « vetrate » che richiama la clinica e che appare qui come un elemento artificioso e superfluo. Anche la scena subito fuori del cabaret, con la voce smozzicata della cortigiana, con la sua atmosfera vaga e irreale, che pur si mantiene in una certa oggettività, malgrado un impiego anche quì artificioso dei fanali, è un elemento emotivo che raggiunge pienamente il suo scopo. Ma con queste scene noi siamo giunti già ad un certo grado di irrealtà reale: i primi piani del dottore sul ponte, malgrado le migliori intenzioni del regista che ha cercato di giuocare sul fanale a quattro luci, ci riconducono ad una oggettività che spezza quel senso di allucinazione che si era andato creando. Mentre è buono (sempre in un campo simbolista e, perciò, spesso retorico) il momento del tuffo ed era ben pensato, ma realizzato in modo da non raggiungere l'effetto che se ne riprometteva, l'improvviso

animarsi del giardino, l'accorrere di gente da tutte le parti verso il luogo dell'incidente, là dove un minuto prima sembrava non ci dovesse essere nessuno. Momento che richiama un po' il suicidio della « Sinfonia di una grande città » di Ruttmann, ma che non è riuscito a convincere il pubblico perchè il regista lo ha, forse intenzionalmente, tenuto troppo sintetico.

Ora che lo sdoppiamento della personalità è avvenuto in pieno, noi ci troviamo subito di fronte al primo errore del film, non solo nei confronti della cinematografia in genere ma proprio in sè stesso, nella sua particolare struttura. Noi ci troviamo, ossia, ad assistere alternativamente a brani di realtà oggettiva, nella vita che si svolge nella clinica intorno al dottore, ed a brani di descrizione della interiorità del personaggio, *senza che la visività denunci questo passaggio.* Per intenderci, qui si sarebbe dovuta usare una doppia fotografia: la prima atta a mantenere alla realtà oggettiva la sua apparenza documentaria, come egregiamente è fatto nella prima e nell'ultima parte del film, la seconda tale da rivestire la parte soggettiva di un alone di irrealtà e in pari tempo di capacità di rispondenza al reale. Il passaggio dall'uno all'altro tipo di fotografia avrebbe segnato quell'evasione dal reale oggettivo che ora è indicata con semplici dissolvenze che, per quanto acutamente tenute in un certo ritmo lento, non sono sufficienti a determinare un distacco d'atmosfera e danno al passaggio un carattere troppo esteriore: la dissolvenza, infatti, nel suo uso comune di passaggio di tempo, come negli altri usi che se ne sono fatti, non modifica l'intensità emotiva ma solo le condizioni esteriori della intensità narrativa. Impiegarla in questo campo senza completarla con una trasformazione ambientale non solo scenica ma addirittura emozionale è stato un errore che ha impedito al film di giungere meglio allo spettatore. Tanto più grave questo errore quando si giunge al reciproco influenzarsi degli esperimenti compiuti dal professore per ridare la ragione al malato e dell'annebbiamento di questa ragione. Molto opportunamente l'introspezione della mente malata e la documentazione degli esperimenti si alternano con un ritmo quasi geometrico (2-1:2-1) ma questo alternarsi avrebbe assunto ancora maggiore efficacia qualora ci si fosse avvalsi di una fotografia differente nei due opposti momenti della vicenda, interno ed esterno.

L'altro errore, di origine scientifica, questo, è stato il caricare di simboli la pazzia del dottore. Sebbene il simbolismo sia una delle caratteristiche più precise di certe forme di pazzia allucinatoria (vedi: *L'art et la folie*) e quindi ci si sia attenuti dal punto di vista scientifico ad una concreta realtà, questa materia simbolica risulta cinematograficamente retorica, come retoriche risultano certe volute inversioni della realtà (il camice nero del professore e simili) che appaiono nei momenti di allucinazione. Mentre invece là dove si è usato oggettivamente del materiale plastico si è giunti ad effetti veramente originali ed efficacissimi: citiamo, per tutti, lo sprofondarsi dell'ascensore che accompagna lo sprofondarsi nel subcosciente.

Quello che è veramente brutto nel film è il tentativo di creare un ambiente allucinatorio attraverso una scenografia espressionista in ritardo: come il tentativo di portare brani di vita reale nell'allucinazione attraverso talune deformazioni, ad esempio quella sala di macchine che rammenta troppo da vicino la famosa centrale di « Metropolis ». Ma tutti questi sono fattori che contribuiscono a dimostrare, ove ce ne fosse bisogno, la netta derivazione espressionista di questo film, come la dimostrano certi elementari inserimenti di valori psicanalitici, quali le ballerine ed altri. Valori che ci richiamano anche alla natura ed alla origine scientifica di questo film. Che potrebbe anche essere considerato, ma forse a torto, come un film a tesi in difesa dell'esperimento scientifico.

È da notare, ora, un fatto interessante. Io ho veduto questo film dapprima nella sua edizione originale, poi m'è accaduto di sapere che era programmato in un cinema di seconda visione: un cinema dove il pezzo forte era costituito da una rivista con gam-

be in mostra e con una delle più note « soubrettes » del teatro di rivista italiano.

Ho voluto andare a vedere in questo cinema un po' per conoscerne l'edizione italiana (che è stata fatta, riconosciamolo subito, con un vero rispetto dell'originale e senza sconciare la parte meno popolare del film) e per studiare le reazioni del pubblico medio di fronte ad un film così aspro, o almeno che ogni noleggiatore italiano considererà come pazzesco. Posso affermare ora con un dato di fatto dippiù, quello che ho sempre sostenuto e che sostengo anche altrove in questo stesso numero: che il pubblico italiano (e parlando del pubblico intendo la media, la massa, gli spettatori delle seconde, terze e quarte visioni, non gli snob delle prime) è veramente il pubblico più intelligente del mondo. In un cinema del genere che ho detto, in un pomeriggio domenicale, non era certamente convenuto un pubblico di « intellettuali » o di studiosi di Freud. Eppure questi spettatori medii, che attendevano la rivista e le bellissime gambe di Erszi Paal, hanno seguito il film con profonda attenzione, hanno dimostrato di comprendere perfettamente gli scopi del film, di intendere certi difficili passaggi interiori, di interessarsi profondamente anche a quella parte della vicenda che poteva sembrare meno spettacolare e meno facile a capirsi da parte del pubblico. Dippiù: hanno dimostrato un esatto senso critico mormorando solo al già citato riempirsi improvviso del giardino notturno, che, come si disse, è sbagliato nella sua realizzazione cinematografica, seppur buono nella concezione. E questo mi ha ricordato che molti anni fa, volendo vedere *La montagna dell'amore*, il primo vero e bel film di montagna realizzato da Arnold Frank, e nel quale apparve per la prima volta Luigi Trenker come interprete di una parte di guida alpina, dovetti scovarlo in un cinema popolarissimo: i posti migliori erano a 90 centesimi. Ebbene quel pubblico di ragazzi, di popolane, di soldati, di operai, dimostrò durante tutta la proiezione di comprendere perfettamente il film, non solo, ma di saperne gustare e di rilevarne con esclamazioni ammirative i punti più interessanti e le inquadrature più riuscite. Inquadrature da cui derivano, e basterebbe il più modesto raffronto a farlo vedere, le attuali e celebrate inquadrature trenkeriane.

Non ci sono che i nostri produttori cinematografici per considerare poco intelligente il nostro pubblico. S'intende che con questo noi non vogliamo affatto incitare i nostri cineasti di oggi o di domani a por mano ad opere sul tipo della *Maschera Eterna*, che fra l'altre cose non è più corrispondente alla nostra sensibilità d'oggi. Vogliamo dire soltanto che al nostro pubblico si possono dare, purchè siano veramente interessanti, opere di altra levatura di quelle che gli si danno oggi. E questa non è soltanto una affermazione critica ma anche un augurio.

Chiusa questa parentesi e per tornare alla *Maschera Eterna*, si può dire che si tratta in complesso di un film interessante come riesumazione di una tendenza che ha avuto il suo peso dieci o dodici anni fa, seppure oramai superata dalla cinematografia e, in genere, dalla cultura stessa.

Intelligente la sceneggiatura, che ha delle ottime trovate quantunque non sempre risulti di quella chiarezza cristallina che avrebbe salvato in parte la faticosa ricerca di espressione del film.

Ottimo il doppiato, sopratutto nelle parti secondarie; tutto tenuto in uno stile e in una naturalezza che contribuisce a schiarire il film e a renderlo accettabile al pubblico.

L'AMMIRAGLIO
(SHIPMATES FOREVER)

Origine: Stati Uniti d'America - *Casa di produzione*: Cosmopolitan - *Produttore*: William Holmes - *Regista*: Frank Borzage - *Soggetto*: Delmer Daves - *Dialoghi e sceneggiatura*: Delmer Daves - *Interpreti*: Dick Powell, Ruby Keeler, Lewis Stone, Ross Alexander - *Musica*: Harry Warren, e al Dubin - *Direzione musicale*: Leo Forbstein - *Scenografo*: Robert M. Hass - *Costumi*: Orry Kelly - *Metraggio*: m. 3000 - *Doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Distribuzione per l'Italia*: Warner Bros, First National Films S. A. I.

Appartiene alla schiera dei film di propaganda militare, nel cui genere, come in quello avventuroso, la cinematografia americana si è rivelata una produttrice tenace ed instancabile. Questo film giunge al successo e può essere considerato un esempio del genere, sopratutto perchè la sensibilità di Frank Borzage, che ne è stato il regista, ha impresso a tutta la realizzazione un tono spirituale, valorizzando il tema della vicenda ed elevandolo con efficace atmosfera drammatica mentre, di consueto, il lato debole di tali film è proprio nella incapacità mentale americana di equilibrare la concezione della vicenda alle vaste possibilità espressive dell'ambiente.

Da ciò deriva quasi sempre una troppo evidente sproporzione tra gli effetti spettacolari di potente rappresentazione, e la trama che dovrebbe reggere il film, la quale assai spesso viene a restringersi fino ad apparire un artificioso legame di forzate situazioni, o risulta soffocata dalla soverchia abbondanza di armi e di armati, di parate e di accademie, utilizzate coreograficamente in quadri di sia pur forte espressione.

Non sempre è dato rilevare questo squilibrio poichè la bellezza propria e la singolare comunicativa delle riprese di ambiente militare, presentate sempre con ottima fotografia e con senso grandioso d'illustrazione, determinano di per sè stesse un valore spettacolare che occulta la povertà spirituale della vicenda, la discordanza tra questa e la realtà umana dei fatti e delle passioni che intende rappresentare ed esprimere. Purtuttavia si deve particolarmente indagare su questo aspetto dei film di propaganda in quanto la maggior difficoltà della loro realizzazione consiste, appunto, nel pieno ed assoluto adeguamento della trama, intesa quale tema da sviluppare nobilmente, all'efficacia della composizione cinematografica, raggiungibile sempre con maggiore facilità quando si trasporta l'azione nel campo militare. Infatti, quando sussiste discordanza di valore e di rappresentazione tra la vicenda del film e la illustrazione cinematografica dell'ambiente, si potrà vantare l'ottimo effetto raggiunto in determinate riprese, la potenza espressiva di esse, ma il pubblico rimarrà estraneo al fattore di propaganda che doveva esserne la base, poichè mancherà la comunicativa necessaria, la quale scaturisce solo dall'armonica risultanza di tutti gli elementi di composizione cinematografica. Il pubblico, allora, ammirerà virtuosismi di tecnica, bellezza di quadri, emozione di attimi, ma non riuscirà mai a sentirsi avvinto realmente a tutto il film, non potrà avvertire quanto si desiderava esprimere o dimostrare, e, sopratutto, al termine della proiezione sentirà un disagio spirituale, quasi una delusione che gli vieterà di percepire il movente ideologico del film stesso: in tal caso la benchè minima intenzione di propaganda è fallita.

Sono rari i casi nei quali la stessa cinematografia americana possa proprio vantarsi di aver schivato questo risultato negativo, anche se dal punto di vista spettacolare il film conosceva il successo: la concezione artistica d'oltre Oceano tende, in senso generale, a valutare maggiormente gli effetti cinematografici di possibile utilizzazione spettacolare che non lo sforzo di una ricerca espressiva di un tema spirituale.

I produttori americani non vogliono allontanarsi dal successo commerciale, e se talvolta realizzano difficili opere di scrittori europei, od imprimono un maggior tono spirituale ai loro film, lo fanno sopratutto per mantenersi quel mercato mondiale che essi seppero conquistare con i semplici film d'avventure, ricchi di una bellezza ingenua ma avvincente in quanto espressione di un popolo, di una vita e di una razza. Oggi l'America deve combattere con armi eguali e non può quindi basarsi sul sentimento semplice o sulla mentalità propria del pubblico degli Stati Uniti, amante della forma spettacolare, schivo e refrattario ad ogni complicazione ideologica portata sullo schermo: per questo l'industria americana chiama ed accoglie intelligenze europee, affida loro realizzazioni grandiose di ben altro valore, sceglie e vuole produrre in senso internazionale, si difende, insomma, con la poten-

za della sua stessa organizzazione, chè altrimenti essa sarebbe ancora chiusa nei suoi film avventurosi, nella edizione cinematografica di riviste spettacolari, nella serie infinita dei filmetti leggeri e convenzionali.

Ora l'America investe, invece, ogni genere della produzione cinematografica, supera il film d'avventura lanciando quello dei « G. men », si lancia con tranquilla fiducia nel vortice pericoloso dei temi storici e delle rievocazioni liriche, tratta da esperta furbacchiona le vite romanzate di scienziati e di grandi che l'Europa vanta, giunge con tenace fecondità ai temi di propaganda; ma non di rado, come si è detto, affiora e si rivela la concezione e lo spirito della sua origine, e se il pubblico, commercialmente parlando, piega ad un complesso di abilità attrattive, insite nel sistema e nella presentazione filmistica americana, ciò non vuol dire che l'arte sia il movente di una economica affermazione.

In questo specifico film di Frank Borzage, *L'ammiraglio,* il fattore di propaganda si ravviva nella drammaticità della vicenda, e veramente risalta ed avvince proprio per l'equilibrio che il regista ha saputo imprimere, con delicatezza poetica e con forte emotività, alla realizzazione stessa.

Alla bellezza delle riprese della flotta in parata, dell'accademia navale, della vita marinara fa riscontro il contrasto tra padre e figlio che, delineato dalla dignitosa espressione artistica di Lewis Stone e dalla giovanile spensieratezza di Dick Powell, riesce ad animare e reggere il film anche se la vicenda, in sè considerata, abbia una relativa forza spirituale. E di ciò sembra sia stato convinto il regista, il quale ha saputo colorirla, ravvivarla, trasformarla addirittura attraverso un incalzante ritmo, un'abile accentuazione dell'amore paterno e filiale, un crescendo drammatico pari al procedere spettacolare dell'atmosfera marinaresca.

La scena dello scoppio a bordo della nave da guerra, forse la meno convincente, viene ad annullarsi come episodio, per essere origine di un crescendo angoscioso nell'attesa dei due feriti, assolutamente irriconoscibili, tra i quali è il figlio dell'Ammiraglio: uno dei due allievi morirà, ed il pubblico vive realmente della trepidazione paterna, avverte quella interna rispondenza emotiva che è indice del valore di un film.

Il film termina con la guarigione del superstite dell'incidente, e nel quadro veramente espressivo di sana giovinezza, qual'è quello della parata dell'Accademia navale, il contrasto familiare del figlio volutamente prevenuto contro la carriera paterna, tema della vicenda, si placa, si annulla e si disperde chè anch'egli, come la tradizione familiare vuole, tornerà alla Marina a servire nobilmente la Patria.

Frank Borzage ha realizzato questo film con la sua delicata fattura, con quella viva rappresentazione spirituale che gli è propria, ed è riuscito anche a trovare superbe espressioni artistiche nelle riprese militari, come ha caratterizzato brillantemente tutta la gaia, ma severa vita dell'Accademia Navale americana. Non mancano tuttavia alcune debolezze, e talvolta il ritmo sembra allentarsi. Comunque il merito della affermazione di questo film è interamente del regista e tutti gli artisti che vi hanno preso parte sono apparsi efficacemente rispondenti. Buona la fotografia che ha delle riprese veramente artistiche e molto curato il doppiato.

IL MIO AMORE ERI TU
(Suzy)

Origine: America - *Casa di produzione*: M. G. M. - *Regista*: George Fitzmaurice - *Direttore di produzione*: Maurice Revnes - *Soggetto*: Herbert Gorman - *Sceneggiatura*: Dorothy Parker, Alan Campell, Horace Sachson - *Interpreti*: Jean Harlow, Franchot Tone, Gary Grant, Lewis Stone - *Operatore*: Ray June A. S. C. - *Musica*: William Axt - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Montaggio*: George Boemler - *Metraggio*: 2.612 - *Doppiato*: M. G. M. - *Distribuzione per l'Italia*: M. G. M.

La critica quotidiana non è stata troppo buona con questo film, che sebbene abbia i suoi punti convenzionali, e trascurati, è riuscito ad ottenere un certo successo. Sarebbe bene passare in rassegna, insieme, i buoni e cattivi punti, così da poter fare i dovuti confronti.

La vicenda basata su spionaggio è macchinosa, e ci fa capire come di necessità ci debba essere l'intrigo, la ragazza innocente, il melodramma e la « pantomima di sapore eroico », come qualche critico ha detto. Tuttavia questo soggetto da tutti ritenuto giustamente banale è diventato cinematografico per la saporosa messa in scena di George Fitzmaurice. La maturità di questo regista è notevole sotto ogni punto di vista, sebbene qualche scena non sia nuova, cito ad esempio: l'automobile rotta al principio e l'altra, sulla quale fuggono la spia e il complice; mentre nuovo è, invece, il mitragliare (da parte di Franchot Tone) da bordo dell'aeroplano con un buonissimo trucco di ripresa dalla carlinga. Il bombardamento della cantina e l'incontro di Jean Harlow con Gary Grant nel caffè non è nuovo, ma è ben valorizzato.

Il film, che si mantiene su di un tono cronistico, non dà tempo di distrarci, prendendoci, dal principio alla fine, nel racconto. Non ha detto nulla di nuovo nel campo della tecnica e dell'arte, ma ha raccontato qualcosa.

Alla banalità che si riscontra nel soggetto supplisce una cosa importantissima, la felice scelta dei personaggi e l'assegnazione delle parti.

La Harlow, è la ragazzona furba, ma affettuosa: è la ragazza sentimentale che quando « si gira » piange, forse sul serio, è la vera donna che dopo avere sognato per tanto tempo il suo Principe Azzurro, vede realizzarsi questo suo sogno, ed allora si trova di colpo lanciata nella vita, a contatto con il mondo. Allegra entrata nella casa del suo sposo, gelido incontro con il suocero.

Molta realtà in quella scena e garbata compostezza in Lewis Stone, che del padre fa una superba creazione.

Gary Grant e Franchot Tone sono due ufficiali perfetti e persuasivi: è quel che conta. La fusione di questi elementi rende il film apprezzabile dal punto di vista recitativo, come la lodevole fotografia di Ray June, dal punto di vista spettacolare.

COLLEGIO FEMMINILE

Origine: America - *Casa di produzione*: 20 Century Fox Pict. - *Metraggio*: 1.870 - *Regista*: Irving Cumming - *Scenografia*: Hans Peters - *Musica*: Louis Silvers - *Montaggio*: Jack Murray - *Tecnico del suono*: W. B. Flick, Koger Keman - *Interpreti principali*: Herbert Marshall, Kurt Chatterton, Simone Simon, Costanze Collier, Dickie Dumbar, Shirley Deane - *Doppiato*: Fono Roma - *Direttore per la versione italiana*: Vittorio Malpassuti.

È un film in omaggio alla piccola Simone, che pare abbia lasciato per sempre la brace francese di Jonville, per la padella di Holliwood. In ogni modo, il certo è, che la fanciulla è di molto migliorata e che i magnati del cinema americano, hanno fatto un grosso affare. La Simone era un tipo che mancava al repertorio celebre del paradiso del cinema, oggi ne sono provvisti ed assicurati da un forte contratto.

La Simone ci piace di più nella edizione americana. Conoscevamo quella frugolina partner di Harry Baur, oggi invece con Marshall ci ha guadagnato. Ha perduto molto birignao e ha fatto un ottimo affare.

L'ambiente tipico, col quale circondavano la stellina in Europa, si è magicamente trasformato in un ambiente luminoso, più felice e la Simone pare ci si trovi a suo agio.

La truccatura, la illuminazione tutto rinnovato, tutto cambiato e dobbiamo riconoscerlo, onestamente, in meglio. La luce di effetto del « Sentiero della felicità » è stata dagli operatori americani sapientemente dosata, spalmata sul viso aiutata da un trucco di gran lunga più tecnico del nostro, ed in seguito a tutta questa elaborazione la Simone Simon è venuta fuori rinnovata; si può dire in coscienza, che gli americani ne hanno fatta una stella.

Anche nella recitazione la fanciulletta è cambiata, pare sia divenuta un pochino più lenta, più ferma, ed è forse questa l'unica cosa da imputare agli americani a loro disdoro. Essi non hanno valorizzato intelligentemente quella mobilità d'argento vivo, quel non star mai ferma, quella qualche cosa che la Simon ha di diverso dalle consorelle. Ma siamo certi che non

appena gli americani passeranno la Simon fra le mani dei Capra e dei Ford, ne verrà fuori qualcosa di veramente originale che ci meraviglierà e ci confermerà ancor più che il grande segreto degli americani è quello di saper prendere quel che c'è di buono da tutti gli angoli del globo.

Certo che il massimo interesse del film è proprio la Simone americanizzata, e obbliga a fare il confronto tra la Simone che lavorava con Baur e questa nuova accanto a Marshall. Dal grande attore di palcoscenico, con tutti i difetti e tutti i pregi del grande attore drammatico, la piccola francese si trova fra le braccia anglosassoni del Marshall compassato, semplice, tanto più semplice per merito del suo arto di legno. La Simone non ci perde e non ci perde neanche accanto al Chatterton, un volpone del cinematografo, che in fatto di fotogenicità dei gesti la sa lunga.

In fondo « Collegio femminile » è interessante per questo e per altre cose, ma le altre cose sono specifiche di tutti i film della produzione « yanchee », mentre questo interessa perchè con occhi acuti si può assistere e constatare come è avvenuto l'innesto nel cinema americano di una attrice latina.

DOVE CANTA L'ALLODOLA
(Wo die Lerche singt)

Origine: Austria - *Casa di produzione*: Atlantis Films - *Regista*: Karl Lamac - *Direttore di produzione*: Willy Reiber - *Soggetto*: dall'operetta di Franz Lehar, adattamento cinematografico di Geza von Caiffra - *Interpreti*: Marta Eggerth, Alfred Mengebauer, Lucia Englisch, Hans Sochuker, Rudolf Carl, Robert Valberg - *Aiuto Regista*: Rold Eckbauer - *Operatore*: Werner Brandes e Hans Fucher - *Fonico*: Francesco Lohr, Herman Starr - *Musica*: Franz Gothe e Paul Hielthu - *Scenografo*: Martin Vincze - *Montaggio*: Victor Bauky - *Metraggio*: 2.400 - *Doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Guido Cantini - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. Grandi Film.

Lo schema di questo film obbedisce al classico cifrario dell'operetta viennese: N°. x: La duchessa si veste da cameriera e la cameriera si veste da duchessa (spassosi equivoci che ne derivano); N°. y: Lei crede lui un giovane povero e si offende sapendolo milionario (ma poi il tormento del terribile equivoco si risolverà nel ritornello di una canzone); ecc. ecc.

Dal 1929 ad oggi ogni stagione cinematografica ci ha concesso il piacere di fischiare con garbo e correttezza almeno quattro film di questo tipo, e ci assiste la certezza che questo piacere ci verrà difficilmente negato, nelle stagioni prossime, da quei produttori d'intuito sicuro e che « conoscono i gusti del pubblico ». Dobbiamo segnalare in questo film, come giusto riconoscimento, qualche buona inquadratura d'esterno, che diventa ottima a confronto con gli interni illuminati male e fotografati peggio; la rara abilità con la quale Marta Eggerth riesce a sorridere a bocca aperta (i cantanti sanno quanto sia difficile) e lo stoicismo del regista che ha accettato di dirigere questo film.

SIMPATICA CANAGLIA
(The Devil is a sissy)

Origine: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Frank Davis - *Regista*: W. S. Van Dyke - *Soggetto*: Rowland Brown - *Sceneggiatura*: John Lee Mahin, Richard Schayer - *Interpreti*: Freddie Bartholomew, Jackie Cooper, Mikey Rooney - *Operatore*: Harold Rosson e G. Schneidermann - *Direzione musicale*: Herbert Stothart - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Montaggio*: Tom Held - *Metraggio*: 2.537 - *Doppiato*: Metro Goldwyn Mayer - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Metro Goldwyn Mayer - *Distribuzione per l'Italia*: Metro Goldwyn Mayer.

La psicologia del bambino ha sempre interessato l'uomo di cinematografo americano che però rendendosi conto della difficoltà iniziale del tema l'ha studiata e raccontata sotto l'influenza ed attraverso i romanzi di scrittori europei. Dopo aver raggiunto un certo livello artistico ha fatto per conto suo e « Simpatica canaglia » ne è l'esempio.

Noi non possiamo discutere, mancandoci basi di fatto, se questo sia proprio il modo di pensare del ragazzo americano,

ma certo così non pensa il bambino europeo e l'italiano in specie. Quale bambino — anche americano e vissuto nel peggiore ambiente — direbbe vantandosene che per uccidere il padre sulla sedia elettrica ci son volute parecchie scariche?

Mettendo da parte diversi stati d'animo che non corrispondono al vero, il film è troppo pieno cioè non si ha il tempo di valutare a fondo un fatto chè già ne è sopravvenuto un altro e poi un altro ancora. Perfettamente d'accordo che il cinema è movimento ed azione ma un po' di respiro ogni tanto non farebbe male. Infatti è un continuo accavallarsi di avvenimenti: i genitori di uno dei tre ragazzi sono separati ed il bimbo deve vivere sei mesi con la madre in un ambiente facoltoso ed aristocratico e sei mesi con il padre in un quartiere popolare di New York; un altro perde il padre sulla sedia elettrica e dopo non molto sorprende la madre sulle ginocchia di un uomo.

I tre, sono, dopo parecchie altre avventure minori, per finire in carcere, poi i due più grandi decidono di fuggire ed a loro si unisce l'altro; sono presi dai gangsters, liberati dopo una sparatoria, ma uno di essi si ammala e, per l'imprudenza della madre che lo fa di nascosto portar via da un ospedale ad un altro, sta per morire di polmonite. Finalmente tutto finisce bene.

La regìa di Van Dyke ha dato molto ordine alla materia, sviluppandola concordemente. La difficoltà maggiore era di far fondere i ragazzi del popolo con l'aristocratico ed egli c'è ben riuscito lasciandoci pienamente convinti.

Quello che non ci convince è che Jackie Cooper sia un ragazzo. Stona maledettamente con il suo fisico quasi da giovanotto accanto all'esile Bartholomew ed al bravo Rooney. Si vede benissimo che non è più un bambino e ciò lo rende impacciato nella recitazione giacchè anch'egli sembra avvertire questo squilibrio.

Altro merito di Van Dyke è stato quello di non calcare la mano su nulla, siamo ben lontani però dalle emozioni del Molnar de « I ragazzi della via Paal » e dallo Zuccoli de « Le cose più grandi di lui ». Ciò nonostante il film si vede con piacere: c'è più di un punto commovente e più di un bel dialogo. I nomignoli dei ragazzi nell'edizione italiana sono indovinatissimi. Buona la fotografia ed il doppiato.

I COSACCHI DEL VOLGA

(STIENKA RASIN)

Origine: Germania - *Casa di produzione*: Badal-Terra Film - *Regista*: Alexander Volkoff e Walter Gaussen - *Interpreti*: Hans Adalbert, Schlettow, Wera Engels, Heinrich George, Olaf Bach, Rudolf Platte - *Metraggio*: 2300 - *Casa di doppiato*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Mino Guarnieri - *Distribuzione per l'Italia*: Europa Film.

« Gratta il Russo e troverai il Cosacco », gratta il Cosacco e troverai...

Naturalmente vodka, melanconie funeste, e sopratutto (non dimentichiamola perchè se no addio « colore locale ») « Volga Volga »: la famosa canzone di Scialiapin.

Ma perchè i Cosacchi ci devono venir presentati sempre a questo modo: come scocciatori in vena di portar iettatura con quei loro vocioni che non sanno intonare altro che inni di morte; che non sanno cantare altro che le miserie e la schiavitù di un popolo che ci rifiutiamo di credere così crudelmente imbecille.

Intanto a forza di vedere i vari *Volga Volga, Battellieri del Volga* e questo *Stjenka Rasin,* finiremo proprio col farci attraversare la mente da un fugace sospetto che la realtà sulle rive del Volga o fra le steppe del Don sia, o sia stata, precisamente questa: voci sepolcrali contrappuntate da canti in falsetto, drammi e tragedie là dove « gli uomini sono uomini », e « le donne... ». Già le donne evidentemente sono donne.

Vecchia Russia. Nostalgia di cupole a pera, attorcigliate come cavaturaccioli. Nostalgia di belle cartucciere « a xilofono » su candide uniformi ecc., ecc... Tutta roba da far andare in visibilio il pubblico delle platee nei locali di infimo ordine o, meglio, di 1ª visione.

Ma via, basta! finiamola con queste storie: se sono fatte, come questo film, da stranieri peccano, al minimo, di inattualità, e se sono fatte per i vecchi russi... Ebbene i vecchi russi potrebbero (s'intende quelli che stanno « di là ») vivere un po' meno di leggende e di pianti, e...

Ma questo è un altro discorso, e l'estetica non c'entra. Tornando dunque al nostro film, crediamo che il più ingenuo dei nostri spettatori non possa considerare ormai produzioni di questo genere, che con fine senso di umorismo. E solo a questo titolo il film si regge.

Elementi di successo l'eroico Hans V. Schlettow; il tiranno Conte di Dolgoruki (l'attore George Heinrich) baritono da melodramma ottocentesco; la candida Wera Engels che pur con la sua giovanile inesperienza riesce ad emergere a tratti, anche in un film come questo.

Dell'inquadratura e della fotografia non parliamo: ognuno può immaginarsela da sè. Effetti pittorici che vorrebbero ricondurre l'insulsa vicenda in un alone di leggenda, e che non riescono ad altro che a togliere al film anche quel poco che ci poteva essere: un po' di realismo che fosse aderente al dramma.

Il quale dramma termina naturalmente triste e lacrimogeno, col rituale canto di morte.

Ah! Dimentichiamo la regìa, la sceneggiatura, il montaggio, ecc. ecc.

Beh! Crediamo che l'abbiano dimenticata anche loro: regista, sceneggiatore, montatore, ecc. ecc.

MOGLI DI LUSSO
(THE GOLDEN ARROW).

Origine: America - *Casa di produzione*: First National - *Produttore*: Thomas Pratt - *Regista*: Alfred E. Green - *Soggetto*: Commedia di Michael Arlen - *Dialoghi*: Charles Kenyon - *Sceneggiatura*: Charles Kenyon - *Interpreti*: Bette Davis, George Brent, Carol Hughes, Eugene Pallette, Dick Foran - *Operatore*: Arthur Edeson - *Direzione musicale*: Leo Forbcstein - *Scenografo*: Anton Grot - *Costumi*: Orry Kelly - *Casa di doppiaggio*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Wester Electric - *Distribuzione per l'Italia*: Warner Bros. First National Films S.A.I..

Una commedia noiosa. Quando una commedia, che dovrebbe divertire, riesce ad annoiare, c'è ben poco d'altro da dire.

C'è solo da aggiungere che la media produzione italiana, la produzione che si chiama d'abitudine commerciale ed ha il solo scopo della cassetta, produzione necessaria nel complesso di una industria che dovrà pur arrivare in un giorno che speriamo non lontano a coprire almeno una metà del fabbisogno nazionale, non e molto al disotto di questa roba. Solo che a noi non passerebbe neppure per il capo di considerare come genere di film da esportazione le nostre commediole di mezza tacca. Mentre gli americani non solo le producono ma le esportano anche: approfittando di quella colossale montatura reclamistica che fa bere al pubblico tutte le sbobbe americane con il piacere che danno i liquori di marca.

Due sole cose la montatura reclamistica non è stata ancora capace di farle bere al pubblico italiano: la « Coca cola » e questa commedia. Speriamo bene!...

LA PATTUGLIA SPERDUTA
(LOST PATROL).

Origine: America - *Casa di produzione*: RKO-Radio - *Produttore*: Marian C. Cooper - *Regista*: John Ford - *Direttore di produzione*: Marian C. Cooper e Cliff Reid - *Soggetto*: dal romanzo « Patrol » di Philip Mac Donald - *Dialoghi*: Dudley Nichols - *Sceneggiatura*: Garret Fort - *Interpreti*: Victor McLaglen, Boris Karloff, Wallace Ford, Reginald Denny, J. M. Kerrigan, Billy Bovan, Alan Hale, Brandon Hurst, Douglas Walton, Sammy Stein, Howard Wilson, Paul Hanson - *Operatore*: Harold Wenstrom - *Fonico*: Clem Portman - *Musica*: Max Steiner - *Direzione musicale*: Van Nest Polglase e Sidney Uliman - *Metraggio*: m. 2000 - *Casa di doppiato*: Palatino Films - *Attori per la versione italiana*: Savini - *Distribuzione per l'Italia*: Lux - Compagnia Italiana Cinematografica - Torino.

Ecco un altro film di cui si potrebbe discorrere a lungo se lo spazio non ci vietas-

se di soffermarci su tutti i film che lo meritano.

A proposito di questo film ci limiteremo quindi a riprodurre due critiche apparse, la prima sul *Messaggero* e la seconda sul *Giornale d'Italia.* Il confronto fra i due pezzi potrà dare un utile apporto alla conoscenza di quel problema della critica che noi andiamo esponendo qui con ostinata frequenza.

Inutile aggiungere che noi concordiamo pienamente con la prima critica che riproduciamo, oltre che per interesse polemico, anche perchè si tratta di un esempio di ottima esegesi, equilibrata e intelligente.

Ecco dunque il « pezzo » del *Messaggero*:

« La pattuglia sperduta » è una bella tragedia cinematografica, una di quelle opere che un regista è fiero di aver diretto e una ditta di aver prodotto. Perchè le difficoltà del regista nel dirigerla erano altrettanto gravi quanto i rischi della ditta nel produrla. Una nuda tragedia, in un paesaggio nudo, allucinante, pieno di miraggi, una tragedia senza risorse e senza seduzioni che persuade e commuove per la retorica che l'anima, per l'eloquenza, per la forza per i *gesti* degli undici protagonisti. Inventare per ognuno di questi eroi un accento, una tinta eroica che lo differenziasse dagli altri; farli morire tutti nello stesso modo, eppure caratterizzare la loro fine, così che ognuna di esse costituisse un capitolo del film; e insomma fare un film soltanto con questo: una pattuglia di soldati che si perde in un deserto, si accampa presso un pozzo ed è circondata e lentamente distrutta da un nemico invisibile, è un'impresa che solo un regista che possegga il mestiere e lo slancio di John Ford può affrontare e condurre a termine così emotivamente.

Noi non vedremo mai il nemico. Ma la sua presenza è nell'aria, è nei volti, è nella pazzia, nelle bestemmie, nelle risate false dei soldati, il cui numero si assottiglia sempre più; ed è l'incubo di questa presenza che mette nel film un soffio di tragica violenza come raramente si avverte nelle pellicole cincischiate che si fanno oggi. Le scene finali sono fra le più forti che si siano mai viste: l'eroe è sopraffatto dal suo stesso eroismo; nel fondo le dieci sciabole sui tumuli degli eroi luccicano come fantasmi; è la più suggestiva decorazione eroica che io abbia mai vista in un quadro cinematografico.

Gli undici uomini si meritano tutti una medaglia al valore cinematografico, Victor Mc Laglen, prima di tutti, naturalmente. Forse questa interpretazione è più espressiva di quella stessa del *Traditore;* e nel finale, certamente lo è. Boris Karloff, nella parte di un fanatico che impazzisce è pauroso come può esserlo un fanatico che impazzisce. Ma sono tutti bravi ».

Ed ecco la critica del *Giornale d'Italia*:

« È un peccato che questo brutto film porti la firma d'un intelligentissimo e bravissimo regista americano, il quale, proprio in questi giorni, ci aveva dato una prova solenne del suo stile originale e sicuro. Stavolta, purtroppo con uno scenario infarcito di luoghi comuni, Jonh Ford ci ha raccontato una storia ferma e noiosa di una pattuglia di cavalleggeri inglesi che nel 1917 fu accerchiata dagli arabi in pieno deserto della Mesopotamia.

La lotta con il nemico è senza sorprese, i personaggi si dimenano in un fiume di chiacchiere e non c'è una sola scena movimentata; giacchè sino alla fine della loro vita questi soldati non riescono a vedere un solo arabo pur sentendosi arrivare a tradimento, da tutte le parti, palle di moschetto.

Victor Mac Laglen è la prima vittima di questo film; irriconoscibile. C'è Boris Karloff il quale nelle ultime scene, per non perdere le abitudini, cerca di far paura facendo il pazzo ».

CRISI

Origine: Germania. *Casa produttrice*: U. F. A. *Soggetto*: F. Schulz. *Regista*: G. W. Pabst. *Interpreti*: Brigitte Helm, Gustav Diessl, Hertha von Walter.

Pabst e il cinema

G. W. Pabst è nato a Vienna e prima di entrare nel cinema ha fatto della letteratura e del teatro. I suoi due primi film (*Il Tesoro* e *Il caso del prof. Mathias*) del 1923-24 rappresentano il suo passaggio alla espressione artistica del cinema; nella quale si è sempre preoccupato di usare mezzi adatti con assoluta intransigenza, pur dando importanza al contenuto del film, che, anche se tratto da un'opera letteraria, egli tratta in modo personale. Più tardi, la intenzione spesso polemica e la asprezza di concezione delle sue opere, gli hanno procurato la censura di buona parte dei suoi film, molti dei quali sono anche stati « adattati » dalle forbici poco accorte degli industriali noleggiatori.

Pabst è il freddo e minuzioso esploratore di stati d'animo; indagatore profondo, una trama qualsiasi gli è sufficiente per costruirvi un film. Ciò è dimostrato in particolar modo da quei film considerati minori come *Crisi*. Dello spettatore cerca l'adesione o la reazione, tenta di appassionarlo al fatto con una calcolata rigorosità stilistica. Se questa fondamentale caratteristica lo conduce ad essere libero, nello stesso tempo egli si sente attratto più verso questo o quell'episodio della trama, verso questo o quel personaggio, il che conduce evidentemente a squilibri che vanno a detrimento della omogeneità dell'opera. Nei suoi film si sente talora il « pezzo di bravura » che irrompe lacerante e suggestivo.

Dopo i due film sopra citati, Pabst realizza *La via senza gioia* (1925) tratto da un romanzo di Hugo Bettauer, interpreti Asta Nielsen, Greta Garbo, Werner Krauss. Questo film è noto in Italia sotto il titolo *L'ammaliatrice*, e da noi fu proiettato dopochè la Garbo ebbe ottenuti i primi successi americani, cioè quattro anni dopo. Naturalmente per rendere protagonista la Garbo, concentrare su lei l'attenzione, il film è stato tagliato e inopportune didascalie erano inserite tra scena e scena, allo scopo di voler dimostrare gli « ammaliamenti » della giovinetta Garbo la quale fa la parte di una ragazza assai poco « vamp », anzi sconsolata e triste. Questo film offre in una sequenza la dimostrazione dell'uso da parte di Pabst dei particolarismi tecnici: in questo caso la sovrimpressione. Nella casa della ragazza si è rotto un vetro; viene chiamato il vetraio che ne mette uno nuovo e quando ha finito stende la mano dicendo il prezzo. Ma la ragazza non vede, non sente: ha l'impressione che la mano si ingrandisca, si ingigantisca, voglia afferrarla.

Dopo *Non giocate con l'amore*, Pabst dà *Die Geheimnisse eine Seele* (1926) con Werner Krauss. È il dramma dell'uomo impotente o che si crede tale. Derivata dalle teorie di Freud, la pellicola mostra l'eventuale contributo che il cinema può

dare alla psicoanalisi nella rappresentazione visuale di un carattere, studiato attraverso gli atteggiamenti e le azioni della persona e del subcosciente; in questo film, un sogno.

Dall'analisi psicologicamente concentrata su di un personaggio, Pabst giunge alla descrizione più ampia di una famiglia in *Giglio nelle tenebre* (*Die Liebe der Jeanne Ney* nel titolo originale: anche qui i concessionari italiani del film fecero delle mutazioni nel titolo e nel film allo scopo di rendere protagonista Brigitte Helm anzichè Edith Jeanne, meno commerciale). Anche in questo film ricavato liberamente da un romanzo di Ilia Ehremburg, è una sequenza ricca di effetti suggestivi, dove il montaggio ritmico è usato in modo persuasivo e funzionale. Il padre di Gabriella immagina la scena che si svolgerà tra lui e il conte nel momento in cui questi lo verrà a trovare per acquistare da lui un diamante. L'illusione del vecchio di ricevere grossi pacchi di valuta fino al momento in cui viene ucciso, è resa con mirabile crescendo, in un appropriato rapporto di piani e di dettagli.

Seguono *Crisi, Die Büchse der Pandora, Das Tagebuch einer Verlorenen;* ambedue questi ultimi interpretati da Louise Brooks, attrice americana che soltanto Pabst e Genina seppero convenientemente dirigere (Genina in *Prix de Beauté,* su soggetto di René Clair); nel primo (il cui soggetto è composto su due lavori di Wedekind) accanto alla Brooks sono Diessl, Kortner, Lederer; nell'altro sono Fritz Rasp, Siegfried Arno, André Roanne, Josef Rovensky (oggi regista in Cecoslovacchia e in Austria), Kurt Gerron (oggi regista in Germania e in Francia). Con questi tre film Pabst ha esaurito lo studio del carattere femminile nei suoi aspetti più significativi. In *Crisi* è la donna che sta per perdersi, negli altri due rispettivamente la donna perversa e conscia di essere perduta, e la donna che si perde. Il personaggio femminile di Antinea sarà, più tardi, più passivo che attivo di fronte agli altri e all'azione stessa.

La costruzione dei caratteri dei personaggi è curata in modo particolare da Pabst nel film che succede a questi e da lui eseguito in collaborazione con Arnold Fanck: *La tragedia del Pizzo Palù.*

I suoi film sonori si rivolgono a temi più vasti ed impegnativi, l'analisi si sviluppa in ampie visioni, in personaggi complessi e numerosi e addirittura nella folla. Si giunge così al dramma di *Kameradschaft.* Il primo contatto di Pabst col film sonoro è dato da *Westfront 1918,* e le applicazioni della terminologia sonora sono altrettanto calcolate quanto quelle della terminologia visiva.

L'applicazione della musica e del suono in rapporto alla immagine è fatta con una straordinaria sottigliezza in *Dreigroschenhoper* (nell' edizione francese *L'Opera de Quat'Sous;* il film, purtroppo non è mai giunto in Italia). La produttrice di questo film è la rappresentante tedesca di una ditta americana, ritenuta famosa per le sue operette, la quale non ha data alcuna importanza al fatto di aver realizzato il suo migliore prodotto del genere in Europa. Pabst ha avuto dei preziosi collaboratori: da Bert Brecht che aveva tratta la fantasia settecentesca di John Gay per farne opera di palcoscenico con musica di Kurt Weill (ed ora Brecht ne ha scritto un romanzo), agli sceneggiatori Vajda, Balasz e Lania, all'operatore Wagner allo scenografo Andrejeff. Questo film va considerato come uno dei prodotti più singolari ed intelligenti del cinematografo sonoro.

I francesi e i tedeschi che in *Westfront 1918* sono nemici e in guerra, giungono a correre in aiuto gli uni

per gli altri in *Tragedia della Miniera* (*Kameradschaft* in originale). È questo un film di folla. Se uno affiora sugli altri, è un personaggio-coro che simboleggia una tesi o una mentalità. L'appropriato uso della terminologia tecnica del cinema è in questo film particolarmente notevole. Per quanto riguarda l'azione degli attori, la recitazione, essa è tanto spontanea, da far sembrare il film quasi un documentario.

Il dramma di *Atlantide* è spostato nei termini rispetto al romanzo di Benoit, del quale il film è migliore; il protagonista diviene il tenente Saint-Avis. La Antinea di Pabst è più fanciullesca e meno bestiale di quella di Feyder; evitando il salone con le mummie dei suoi numerosi amanti uccisi, Pabst l'ha posta nelle condizioni di donna fatale più perchè soggiogata dal fato che per propria volontà. Rimane sempre una donna: basta vederla allo specchio ad osservare i propri seni. Anche qui gli espedienti tecnici hanno una loro esatta funzione: quando nel finale, all'assetato Saint-Avis appare nel deserto cocente un mare che lo inghiotte e travolge, la sovrastampa e lo sfocato hanno una ragione sostanziale di essere.

Don Chisciotte (1933) rappresenta agli effetti della traduzione in film di un'opera letteraria, un passo assai più impegnativo del precedente. Se Benoit aveva avuto per le sue qualità commerciali la fortuna di una precedente trasposizione cinematografica, non così per il romanzo di Cervantes che annovera soltanto una versione parodistica fatta in Danimarca da Lau Lauritzen con i comici Pat e Patachon. Pabst naturalmente non ha pensato di riprendere in pieno il romanzo e visualizzarlo; ha preferito ricostruire la figura centrale, rifacendola su alcuni degli episodi del romanzo, secondo lo scenario elaborato da Paul Morand. Si nota poi il compiacimento di curare i particolari di ogni quadro; anche l'obbiettivo di Nicolas Farkas (dopo questo film mediocre regista) si è impegnato con abilità e fortuna.

Prima di lasciare la Francia dove fu girato *Don Chisciotte*, Pabst è stato il supervisore di un film poliziesco, *Cette Nuit là*, diretto da Marc Sorkin. Ha diretto quindi un'operetta *Du Haut en Bas*, da Ladislaus Bus Fekete, con musica di Marcel Lattes, passata quasi sotto silenzio. Nè miglior sorte è toccata a *A Modern Hero* girato in America nel 1934 e tratto da un romanzo di Louis Bromfield. Dall'America è ritornato tempo fa per realizzare in Francia, *Mademoiselle Docteur*, con Dita Parlo.

Soggetto e sceneggiatura

Il soggetto di *Crisi* è assai semplice. In sostanza Pabst ha voluto con questo film, che, volendolo paragonare ad un genere letterario, potrebbe essere messo a confronto con una novella piuttosto che con un romanzo, studiare il carattere di una donna in una particolare situazione. Una moglie che non è madre, i cui rapporti affettivi sono rivolti al marito. Questi è occupato dal suo lavoro. Per cui la donna, trovandosi sola, attraversa un periodo di crisi spirituale, psicologica e sessuale. Cerca l'uomo e il maschio. E lo cerca al di fuori della casa. Forse l'amico Frank che le ha fatto tanti ritratti? O piuttosto il pugilatore Taylor? Non certo il notaio che ella conduce nel locale notturno, per passare la serata; il notaio che era venuto da suo marito per le pratiche del divorzio. Nel locale notturno: il Walhalla, la crisi raggiunge l'acme. Qui è il pugilatore che con insistenza spaventosa continua a fissare Irene, ma qui la donna trova anche una vecchia compagna di scuola, ora ridotta in pietose condizioni. Questa donna che

forse ha tentato di superare crisi analoghe affidandosi ad uomini come il brutale pugilatore, scuote Irene, la quale soffocata dagli incubi e dall'ambiente, fugge a casa, dove trova il marito e con lui andrà a letto.

La sceneggiatura sviluppa il soggetto in pochi ed essenziali ambienti. Prima la casa di Irene e del marito Hans. Questi non è ritornato dal suo lavoro; sopraggiunge quando Irene ha appena finito di posare per il pittore Frank, davanti all'amica, la contessa. Imbarazzo quando viene Hans. E l'imbarazzo è manifestato da una serie di inquadrature dei vari personaggi, e dei dettagli, sul tavolo, delle sigarette, del disegno. È l'amica che comincia a incrinare il rapporto tra marito e moglie: « Io non sopporterei un uomo simile » dice la contessa ad Irene quando questa ritorna presso di lei dopo aver domandato invano a Hans di condurla al Walhalla. Hans sta telefonando ad una cliente per un caso di divorzio: seconda incrinatura, e più evidente. Irene va allora dal pittore Frank, « amico di famiglia » e il marito la segue. Ella gli chiede di aiutarla ad allontanarsi da Hans. Vuol partire. Ma alla stazione Irene trova il marito. Frank aveva scritto ad Irene: « Ho preferito farmi sostituire da Hans ». Irene cerca altrove un diversivo. Va ad assistere ad un allenamento di boxe. Taylor è imbattibile. L'amica è con lei, ma Irene la lascia per accompagnare Taylor a casa di Frank. Intanto la contessa avverte di ciò Hans. Taylor, che è un energumeno tenta di prenderla. Ella gli sfugge. Giunge Frank. Il boxeur se ne va. La crisi della donna procede. Sopraggiunge Hans. Ma prima che questi entri nello studio, Irene si toglie le vesti.

Il marito intende procedere al divorzio. E questo viene comunicato da Frank a Irene, in un caffè. Per mostrare che Frank è in certo senso, indifferente alla vicenda, durante la scena, il pittore si mette a disegnare sul tavolo una testa di vecchio. La stessa sera Irene va a casa, incontra il notaio. Improvvisamente gioiosa gli propone di accompagnarla al Walhalla. Prima che essa giunga al Walhalla, la sceneggiatura offre una descrizione di ambiente piuttosto ampia, in cui il montaggio ritmico, nel rapporto tra i vari piani è sapientemente sfruttato. Forse il testo sul quale il film è stato girato non prevedeva per la ripresa, una serie così lunga di piani alternati; la ripresa si sarà effettuata con piani di durata maggiore. Il montaggio sarà tuttavia stato previsto fin da quel momento. È da notarsi che circa metà del film si svolge in questo ambiente. Occorreva quindi analizzarlo, per provocare nello spettatore la domanda: Quale reazione subirà Irene? Ecco la descrizione:

Il barman al banco.
Due ballerini ballano.
Campo totale dell'ambiente: il banco, i tavoli e al centro i ballerini.
L'ambiente, più vicino ai ballerini, da altro angolo di visuale.
Campo totale, c. s.
L'ambiente, più vicino, c. s.
Il barman al banco prepara un cocktail.
L'orchestra.
L'orchestra e i ballerini.
Campo totale, più ampio, comprendente anche l'orchestra.
I ballerini.
Campo totale. Appare da un lato, Alma (l'amica di infanzia di Irene).
Il bar.
Primo piano di Alma.
Due uomini vanno al bar.
Un tavolo. Gente che beve. Palloncini.
Campo totale ambiente.
Campo più stretto. Entrano Irene e il notaio.
Coppie che si mettono a ballare.
Irene e il notaio in mezzo alla folla.
Coppie che ballano.
Primo piano di Irene.
Coppie che ballano.
Primo piano di Irene, si guarda attorno, cerca di passare.
Dettaglio di coppia che balla.
Irene in mezzo alla folla, guarda in giro.
La folla secondo la visuale di Irene.
Il notaio è stato preso da una donna.

Coppia di ballerini: l'amica Contessa e un altro.
Irene.
Coppia che balla.
Irene.
Coppie che ballano.
Irene.
La contessa che balla.
Irene.
La contessa raggiunge Irene. Coppie passano davanti.
Il tavolo. Entrano in campo Irene e la Contessa e siedono.

Lo stesso procedimento di racconto e di sceneggiatura, è usato nelle scene seguenti. L'azione si svolge nel seguente modo: il notaio « è in conquista » come dice l'amica ad Irene. Passa una fioraia e gli offre dei fiori. Da un tavolo il boxeur guarda verso Irene. Un altro gli sta dinanzi con un fantoccio in mano col quale gioca, facendo a pugni con Taylor. Due azioni parallele vengono poi montate alternativamente. Il notaio che osserva un giovinastro mentre lancia palline dentro alla schiena dell'amica di Irene, e il boxeur che a distanza lancia palline a Irene. Ad un certo punto Alma si avvicina al notaio. Irene la scorge e chiede: « Chi è quel fantasma ambulante? ». Segue una serie di primi piani delle due donne, l'amica dice semplicemente: « É Alma Holden la nostra compagna di scuola ». Poi dà la spiegazione di come s'è ridotta in quello stato. Conturbamento di Irene, che viene accompagnata da Alma nel retro locale, forse nella sua stanza. Appena esce dalla stanza, Irene è presa dallo spasmo e afferrato il notaio si mette a ballare convulsamente con lui. La crisi raggiunge il punto culminante quando Alma continua a fissare stranamente Irene e il boxeur le fa portare il bambolotto col quale giocava e si mette anche lui a fissare la donna, ridendo. Irene fugge.

Intervengono a questo punto alcune sovrapposizioni di strade, segnali luminosi, secondo il gusto di alcuni film d'avanguardia.

Quindi:

Scala a casa di Irene. Irene sale i gradini.
Raggiunge la porta della stanza da letto.
Irene in mezza figura davanti alla porta.
Nell'interno. Irene entra e vede...
La poltrona sulla quale è disteso il marito (come fosse morto), e più in là la tendina della finestra, mossa dal vento.
Irene dalla porta avanza.
Hans sulla poltrona in primo piano.
Irene più vicina.
I due. Irene si abbassa sulla poltrona.
Altra inq. Irene di fianco, Hans di fronte.
Primo piano di Irene. Ansia.
Primo piano di Hans.
Primo piano di Irene che chiama: « Hans ».
I due. Hans si risveglia.
Id. da altra positura.
Id. come prima. Irene piena di gioia lo abbraccia.
Primo piano dei due abbracciati.
I due. Lei lo accarezza.
La tendina mossa dal vento.
I due. Irene guarda verso la tendina. Entra in campo Irene e chiude la finestra.
Hans si alza dalla poltrona.
Irene ha chiuso la finestra.
Hans. Entra in campo Irene. Gli dice: « In una notte ho capito tutto... ».
Irene gli riscalda le mani affettuosamente. Gli dice: « Dammi due secondi ».
Hans fa un cenno di accondiscendenza.
Campo lungo dei due. Lei si stacca.
Mezza figura di Hans. Guarda verso...
La porta. Irene esce.
Mezza figura di Hans compiaciuto.
Campo lungo della stanza da letto. Irene si spoglia.
Hans entra da una porta in pigiama. Panoramica su Irene che guarda.
Hans guarda Irene. Panoramica segue il suo sguardo. Raggiunge Irene.
Irene, più vicino, si mette sotto le coperte del letto.
Hans sulla porta la guarda.
Irene accende il lume.
Hans sorridente.
Irene si muove sotto le coperte, in attesa.
Hans fa per avviarsi verso il letto.
Cielo. Passano nuvole.

La regìa

Stabilita una accurata sceneggiatura, Pabst si trovava di fronte agli attori e alla tecnica. Per quanto riguarda illuminazione e scenografia, questa era risolta in modo conveniente da suoi abituali collaboratori. Sia scene che fotografia sono sobrie

e senza effetti particolari. Per quanto riguarda i movimenti di macchina ed altri elementi di « piccola tecnica » la sobrietà e, meglio, la funzionalità, ha suggerito Pabst. A parte quell'inserto di incrociarsi di strade, tutto il resto non ha sovrimpressioni. I movimenti di macchina sono aboliti salvo in qualche passaggio. Pabst ha usato di panoramiche abbastanza rapide nel descrivere la solitudine di Irene, all'inizio della crisi, e quando, nella casa di Frank, sfugge al pittore. L'ambiente del tabarin è risolto tutto a inquadrature fisse; va notato per questo, il tempo esatto di ciascuna inquadratura, il rapporto tra l'una e l'altra. Un rigoroso racconto visivo insomma. Studio altrettanto accurato delle inquadrature e del rapporto fra esse, è nel finale.

Per quanto riguarda gli interpreti, la Helm era stata guidata da Pabst già nel ruolo della cieca in *Jeanne Ney*: ruolo fortemente drammatico; qui ogni esagerazione ed ogni esuberanza di espressione facciale e atteggiamenti, sono evitate. Del resto Pabst non ha insistito troppo sul personaggio, quanto invece sul fatto di porlo in determinati ambienti e in contrasto con altri personaggi, giocando quindi per definire gli stati di animo più su questo rapporto e sui contrasti che ne derivavano. Già s'è detto che le panoramiche sono riservate alla protagonista; esse aiutano infatti a creare il senso di vuoto attorno a lei e nello stesso tempo a definire la incertezza della sua situazione. Gustav Diessl è attore prediletto da Pabst e dopo questo film riapparirà spesso nei film pabstiani. In altre pellicole manterrà positure e atteggiamenti già fissati qui, e espressioni analoghe se pure in soggetto diverso si riconoscono fino a *Senza madre*, un film ch'egli interpretò molti anni dopo *Crisi* sotto la regìa di Johannes Meyer; in quel film appariva anche la Helm. Ed era forse nei loro colloqui un ricordo di *Crisi*. La stessa Helm del resto è stata fatta da Pabst. Collocata in personaggi disparati, ha trovato in Pabst il suo regista. Per gli altri interpreti, è valsa una accurata scelta di tipi e di truccature; dal notaio al boxeur, alle due amiche, quella di un tempo e quella di allora.

È evidente che, oltre alla personalità di Pabst va ricercato e trovato facilmente in questo film un senso della regìa, sopratutto per quanto riguarda lo studio dei dettagli e il montaggio, proprio di un periodo del cinema tedesco, che fu il miglior periodo. Da *La strada* di Grune a *Nju* di Czinner, da *Nina Petrowna* di Schwarz ad *Asfalto* di May per non citare il prodotto più tipico, cioè *Varieté* di Dupont, sono tutti film concepiti con una rigorosità tecnica assoluta, intransigente. (*f. p.*).

Rassegna della Stampa

LA PRODUZIONE ITALIANA 1935-XIII - 1937-XV

La Nazione che prima si salverà dall'asprezza delle contingenze attuali, che coinvolgono tutto il mondo, sarà quella in cui tutti i cittadini, anche quelli cosidetti privati, per primi sapranno pensare ed operare non in funzione soltanto del personale interesse, ma anche e sopratutto dell'interesse della collettività, cioè della Nazione.

L'Italia, seguendo la guida e l'esempio del suo Duce, è su questa strada. Una ognor vieppiù perfetta armonia di opere e di pensiero, di volontà e d'azione, serra fra di loro gli italiani, ponendo il mondo di fronte alla meraviglia d'un'unità granitica incomparabile nel tempo e nello spazio.

Fra i pochi elementi che fino a tre anni fa sfuggivano ancora a questa disciplina, sola creatrice di potenza e di forza, era la cinematografia.

S'era a torto creduto che questa attività — la più rappresentativa e caratteristica, forse, della civiltà attuale — potesse svolgersi al di fuori del controllo e delle direttive dello Stato, in una specie di indipendenza atomistica e arbitraria, gonfia di egoismo e di presunzione. Mentre, invece, senza tema di peccare di sproporzioni, si può affermare ch'essa costituisce uno degli elementi fondamentali per l'evoluzione etica di un popolo, come il giornale, come il libro, come la scuola, come la milizia.

Se è vero che gli italiani han buona memoria, dovrebbero ricordare qual'era la situazione cinematografica nazionale nel '34. La cinematografia italiana giaceva quasi interamente inerte, con le membra disperse, priva di facoltà positive e creative, intenta soltanto a trastullarsi con predilezione in occasionali manifestazioni speculative in spaventoso contrasto col clima spirituale della Rivoluzione dopo dodici anni di Regime Fascista. L'anarchia che imperava nel settore produttivo, come in tutti gli altri campi della cinematografia nazionale, aveva compromesso la stessa dignità dello Stato, aveva fatto disperare sulle possibilità di una salvezza, aveva disperso senza costrutto molti milioni, aveva creato molti prodotti insopportabili, antifascisti in quanto pessimi tecnicamente e artisticamente oltre che insufficienti eticamente.

Da parte loro i cosidetti intellettuali distillavano sottili elucubrazioni per dimostrare che il cinema non era, non poteva essere, non sarebbe mai stato arte e, intanto, non recavano ad esso alcun apporto; i produttori, salvo rare eccezioni, si esaurivano in una strana pratica commercialistica, cieca e meschina, che si risolveva in una successione di catastrofi, in una vera e propria pericolosa e dannosa dispersione di energie, di mezzi e di possibilità; il pubblico, distratto e deluso, non si limitava più a disertare i film italiani, ma ne fischiava persino la presentazione.

Mentre lo Stato cercava di orientare tutte le attività nazionali sullo stesso piano e in perfetta sincronia e parallelismo, la cinematografia sfuggiva a questa legge, rivoltandosi contro lo Stato coi suoi prodotti deleteri e col suo pernicioso disfattismo: erano questi in Italia i caratteri

dell'attività che ogni paese è costretto a a considerare oggi come una delle più importanti per la sua addirittura imponderabile efficacia etica e politica.

Per dare un'idea precisa di quello che era la situazione dall'avvento del sonoro bisognerà ricordare che nella stagione 1930-31 furono realizzati in tutto 12 film, dei quali uno muto. Nella stagione successiva altri 12 film, più un documentario sonoro. Nel 1932-33, 25 film più 2 realizzati all'estero, con registi stranieri. Anche nel 1933-34, 4 film furono realizzati all'estero oltre i 30 realizzati in Italia ed infine nel 1934-35 se ne realizzarono in Italia 31. Occorre tener presente, però, a fronte di queste cifre, il carattere, il valore sia etico che politico, sia artistico che sociale dei film che abbiamo enumerato. Si trattava in gran parte di opere nate con intenti esclusivamente commerciali, commedie senza altra pretesa che quella di far cassetta, film gialli di modestissima levatura e di così scarso interesse che non riuscivano a imporsi al pubblico, e sopratutto riedizioni italiane di film stranieri. Opere quindi più dannose che utili, sia dal punto di vista etico che dal punto di vista sociale, opere ben lontane da quella dignità e da quel clima morale nel quale si svolgono oggi anche le più correnti commediole della nostra cinematografia, quelle che pur nessuno desidera si producano all'infuori dei produttori.

Inoltre un altro elemento è da notare: il monopolio produttivo che si era venuto automaticamente a creare in quanto la realizzazione di questi film particolarmente nei primi due o tre anni del sonoro era quasi sempre firmata da una sola ditta produttrice: l'improvviso crollo di questa produttrice creò di colpo, nella stagione 1934-35 una dispersione di energie nella serie dei produttori indipendenti, dispersione che facilitò lo sconvolgersi della produzione italiana concorrendo indubbiamente a creare quello stato di fatto che più sopra si è messo in luce.

Comunque è da rammentare la seguente cifra: nella stagione 1934-35 che ha avuto il maggior numero di film realizzati in Italia, il capitale impiegato nella produzione raggiungeva la somma di 18 milioni di lire.

Lo Stato aveva considerato con somma generosità la cinematografia nazionale, incoraggiandola con varie forme cospicue e concrete di aiuto. Ma non era bastato. Fu allora che il Duce decise l'intervento diretto dello Stato nel campo cinematografico mediante il trasferimento all'allora Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda del controllo su tutte le attività cinematografiche, attraverso la creazione di un organo disciplinatore e suscitatore, quale la Direzione Generale per la Cinematografia. Così si determinò improvvisamente nella cinematografia una situazione nuova. Possiamo ora definirne con fascista franchezza alcuni aspetti: nel pubblico, un senso di attesa non privo di scettismo; nei cineasti, quasi un senso di sbigottimento.

Un discorso ai produttori pronunciato dal Conte Ciano tracciò la via, definì i compiti, indicò le mète. Quel discorso non è stato dimenticato. Fu, per la Direzione Generale, come la nuova Carta della Cinematografia italiana; fu, per i produttori e per tutti coloro che partecipano dell'attività cinematografica, come una diana ispiratrice.

E ci si mise all'opera. Si dovette, dapprima, dissipare quella specie di aspettazione messianica passiva che s'era diffusa in alcuni strati. Si dovette render consapevoli pubblico e cineasti che nessun potere taumaturgico poteva compiere miracoli e che bisognava lavorare, lavorare, lavorare. A circa tre anni dall'inizio, molta strada è stata percorsa, ma quanta ne rimane ancora da percorrere!

Per esprimersi con termini attuali, il compito si presentava sotto questi aspetti: bonifica, fertilizzazione, semina, cultura. E sopratutto disciplina, ordine, consapevolezza, in ogni campo e in ogni momento.

Logicamente preoccupati innanzitutto del problema produttivo, si è compiuto ogni sforzo per far sì che il prodotto cinematografico nazionale trovasse durante la sua realizzazione il clima più favorevole e poi

l'ambiente ricettivo più conveniente. L'elencazione di quanto è stato fatto in questo campo, sia attraverso l'azione legislativa che mediante un'attività pratica di ogni giorno di ogni ora, in ogni campo e con ogni mezzo, sugli uomini e sui sistemi, richiederebbe un intero volume. L'impronta di questa attività è ormai connaturata con la sostanza stessa del mondo cinematografico che oggi è percorso dai fremiti di una feconda salute mentre prima era scosso dai brividi di un'anemia mortale.

Lo Stato, attraverso l'azione positiva e determinante del Ministero della Cultura Popolare, che giunge fino al recente provvedimento per l'aumento della tassa di doppiaggio tutto a favore della produzione italiana, ha creato per la cinematografia nazionale una situazione piena di facilitazioni e di privilegi, tangibili e concreti. Si è seguito in ciò un criterio, oltre che cinematografico, anche politico, dimostrando che se lo Stato fascista impone dei doveri, concede anche, a chi se ne rende degno, legittimi e cospicui vantaggi.

Contemporaneamente si è affrontato con appassionata attività filtrata attraverso una azione metodica, costante, ostinata, sempre consapevole di tutte le necessità pratiche e di tutte le opportunità umane, il problema gravissimo della produzione nella sua integrale estensione e sotto tutti i suoi aspetti: economici, tecnici e artistici e perciò politici, etici ed estetici.

Non esistevano esperienze precedenti in questo campo, se non disastrose. Non ci si poteva riferire ad altri settori, troppo diversi da questo, così originale, complesso e mutevole. Nè si poteva attendere che per virtù medianiche scaturisse una altrettanto miracolosa palingenesi negli uomini, nei mezzi e nei risultati.

Si cercò allora di tradurre in atto gli intendimenti con cui lo Stato era intervenuto nella cinematografia adeguando la pratica attiva ai concetti che ispirano ogni attività del Regime e che costituiscono la sua dottrina.

Si può ben dire che la realtà ha suggerito l'azione e che il Ministero non ha fatto che estrinsecare questa azione conformandola ai principii generali del Fascismo in armonia con le contingenti e trascendenti necessità dell'attività cinematografica in un Regime volitivo e creatore che ha avuto per insegna l'espressione « prevenire » piuttosto che « reprimere ».

L'inizio dell'azione dello Stato in questo campo ha determinato un interessante fenomeno, che dovrebbe essere studiato anche in funzione di altre attività similari. Ha rilevato cioè le possibilità, prima imprevedibili, dello Stato nei confronti di un'attività poliedrica e complessa in cui si confondono interessi materiali e spirituali, necessità tecniche ed artistiche, doveri morali e opportunità spettacolari. Chi avesse soltanto osato sperare di poter raggiungere per mezzo dell'azione dello Stato un'armonia fra tutti gli elementi contrastanti che costituiscono il mondo cinematografico, ovunque e ancor peggio in Italia preda di accaniti egoismi, di sfrenate ambizioni, di presunzioni anarcoidi, avrebbe fatto sorridere.

Lo Stato fascista v'è riuscito perchè ha affrontato il male alla radice e s'è reso conto che la sua situazione doveva essere dapprima ispiratrice e suscitatrice, poi propulsiva e coordinatrice, e infine di controllo e disciplina. Un'azione positiva e feconda nel campo cinematografico non può che comprendere tutto il vasto e multiforme ciclo di questa attività, dall'embrione al corso del prodotto definitivo.

È in tale senso e con tali fini che si svolse l'attività del Ministero nei confronti della cinematografia, attività che non è possibile riassumere qui se non nelle sue linee generali.

Dapprima si provvide al coordinamento delle vecchie disposizioni legislative ed alla emanazione di quelle nuove. Un complesso di leggi e di regolamenti è stato predisposto ed approvato, a cominciare dalla riforma delle Commissioni per la revisione, per finire con le recenti leggi sul doppiaggio, sì che ora la cinematografia italiana ha trovato effettivamente nello Stato e nel Regime una salda piattaforma.

Si passò, poi, al risanamento di quegli organismi che costituiscono i pilastri dell'industria e del commercio cinematografico. Ecco la sostituzione degli Stabilimenti Cines con la grande Cinecittà del Quadraro, complesso di stabilimenti a nessun altro secondo nel mondo intero. Ecco la trasformazione della Pittaluga nell'E.N.I.C., posto ora su ferree basi commerciali, restituendo ad un organismo perennemente malato e quindi impotente, quella salute organica che gli ha consentito e più ancora gli consentirà domani di divenire un alleato prezioso e fecondo della produzione nazionale.

Bisognava, poi, rinsanguare gli elementi produttivi, resi anemici da speculazioni errate in campo industriale, commerciale e artistico e da sterili e sfiduciati sistemi di noleggio. Ed ecco il decreto sulle anticipazioni, unico al mondo, che inietta dieci milioni all'anno, per dieci anni, nelle arterie cinematografiche, quasi raddoppiati attraverso la Sezione di Credito Cinematografico della Banca del Lavoro. Ed ecco i provvedimenti sulle importazioni che, oltre a ridurre l'esportazione di valuta, daranno alla produzione italiana nuovi cospicui aiuti. Provvedimenti che varranno a riversare in un'industria, malata fino a ieri di credito artificioso e di faciloneria speculativa, una finanza fresca e liquida, di cui dovranno approfittare coloro che sapranno severamente sviluppare una così importante attività in funzione dei doveri verso il Regime e verso il popolo italiano. A tutto ciò deve aggiungersi l'apporto di nuove sane energie industriali, determinato dalla fervida e tenace opera suscitatrice del Ministero della Cultura Popolare.

E bisognava ampliare le possibilità di reddito del prodotto cinematografico italiano sul mercato nazionale, per poter garantire la copertura ad iniziative di entità maggiore e migliore di quelle del passato. Ed ecco i provvedimenti della proiezione obbligatoria dei film italiani, quelli allo studio per l'alleggerimento dell'esercizio, quelli che stabiliscono la parità di condizioni nel noleggio tra i film italiani e quelli stranieri, l'istituzione del libretto di circolazione delle pellicole, gli accordi bilaterali per l'esportazione dei film italiani. A ciò aggiungasi la propaganda, sviluppata in ogni modo e attraverso ogni mezzo, con una mole enorme di lavoro, per diffondere e rinsaldare in Italia il « senso del cinema », sorgente di reddito, per migliorare le sale, per aumentarle, per richiamare a questa forma così attuale e così fervida di spettacolo nuove correnti alimentatrici.

L'azione del Ministero della Cultura Popolare raggiungeva ogni settore ed ogni branca della cinematografia.

Ecco la creazione delle Sezioni Cinematografiche dei G.U.F. e l'attribuzione ad esse di tutte le attività cine-sperimentali e cine-dilettantistiche; ecco l'organizzazione di grandiose manifestazioni celebrative e propagandistiche; ecco le decisioni per il passo ridotto; ecco l'immissione della Direzione Generale per la Cinematografia nell'organizzazione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia; ecco la organizzazione delle Mostre a Milano, a Padova, a Torino, a Como. Ecco, infine, la creazione del « Centro Sperimentale di Cinematografia » istituito a carattere non solo teorico ma anche pratico, atto a dare una completa istruzione cinematografica, estetica, tecnica e realizzativa ad elementi scelti con estrema cura, per creare nuovi giovani, freschi, volenterosi quadri in ogni ramo: autori, sceneggiatori, registi, tecnici, attori.

Questa, molto sommariamente, l'opera di riordinamento organico, che non ha trascurato nessun campo ed alla quale deve aggiungersi l'azione assidua, attenta, appassionata, per maturare spiritualmente tutti coloro che dànno il loro ingegno ed il loro lavoro a questa attività, nel campo direttivo come in quello esecutivo, nel campo industriale o commerciale come in quello tecnico o artistico. Azione che ha determinato quella specie di palingesi cinematografica, che tre anni fa pareva addirittura un sogno e che ora costituisce il punto di partenza più adatto per le realizzazioni future degne dell'Italia Fascista, poichè

è evidente che prima ancora che sulle cose l'azione, per essere consapevole e coscienziosa, fertile e redditizia, doveva esercitarsi sugli uomini stessi che concorrono a predisporre l'attività creatrice della cinematografia.

Questa azione, ha determinato un inaspettato miracolo: che coloro stessi verso i quali era rivolta, persuasi della sua sacrosanta ed efficace giustizia, le sono venuti incontro con spontaneità sincera e fattiva. Perciò essa ha potuto assumere l'aspetto d'una cordiale collaborazione, che ora è auspicata e invocata da coloro, s'intende, che vogliono lavorare con serietà e buona volontà.

È possibile che, come sempre avviene nel tormento della creazione, qualcuno abbia dolorato. E che qualcuno anche abbia tentato di reagire. Ma si trattava di coloro che volevano sottrarsi ad una disciplina per nascondere interessi illegittimi, per mascherare incapacità congenite, per obliterare avversioni politiche ormai inconfessabili.

Parallelamente a questa azione all'interno ed all'estero, il Ministero della Cultura Popolare doveva provvedere a rinsanguare i quadri artistici e tecnici, immiseriti dalla speculazione fine a sè stessa e dalla mancanza di ampio respiro. Compito immane, se si pensa alla situazione cinematografica italiana, priva di tradizione (poichè non si può considerare come tradizione il nostro più o meno glorioso passato del tempo del « muto ») e impossibilitata a un severo vaglio sperimentale.

Si è iniziata l'opera di scavo e di ricerca, unitamente ai tentativi di « ricupero « di elementi italiani che lavoravano all'estero. Ecco, nel campo della regìa, il ritorno di uomini come Gallone e Genina. Ecco la « immissione » di elementi nuovi, giovani e freschi, come: Elter, d'Errico, Ballerini, Sorelli, Barbaro, Ferroni, Paolella, Baffico, Colombo, Magnaghi, Di Cocco, Perilli, Marcellini. Ecco nel campo degli autori e degli sceneggiatori, l'acquisizione al cinema di talenti e temperamenti nuovi a questa attività, come: Pirandello, Bontempelli, Campanile, Gallian, Interlandi, Sofia, A. G. Rossi, C. Pavolini, Beonio Brocchieri, Di Marzio, Napolitano, Tieri, Monelli, Rocca, Cenzato. Ecco, infine, un apporto nuovo, originale, determinato risolutamente dal Ministero della Cultura Popolare, talvolta contro la volontà dei produttori: quello dei musicisti, chiamati non a sonorizzare con vecchi dischi pellicole convenzionali, ma a portare il contributo « creativo » della loro fantasia e del loro ingegno, con composizioni « originali » ideate e realizzate con criterio cinematografico, sposando forse per la prima volta in perfetta armonia la funzione visiva con quella auditiva; giovani come: Veretti, Tocchi, Masetti, Rieti, Salviucci, Mancini, Gragnani, Montagnini, Carabella, Petrassi, Alderighi, Labroca, in gara per donare una vera tipica originalità musicale al film italiano, mai raggiunta forse con altrettanta vigoria ed intelligenza in nessun altro paese.

E nel campo degli attori? Una elencazione ci ruberebbe troppo spazio. Di fronte alla pervicacia tradizionale di alcuni produttori, che insistono con eccessiva frequenza su alcuni nomi, il Ministero della Cultura Popolare ha provocato e favorito l'immissione di un torrente di energie giovani e volitive, appassionate ed intelligenti, attori ed attrici scovati non sulle tavole dei palcoscenici, ma nella vita vera e reale, dotati di fresca spontaneità e d'ingegno fertile. La pratica sperimentale formerà questi nuovi elementi, ai quali altri si aggiungeranno, creando così una compagine pronta ad affrontare tutti i problemi dello schermo.

Noi non intendiamo trarre ora tutte le conseguenze di quel che s'è detto nè dimostrare tutti i risultati ottenuti in tutti i campi. Vogliamo soltanto esaminare alla luce delle cifre quali effetti questa opera abbia avuto sulla produzione. E cominciamo dalla prima annata susseguente a quella dell'intervento statale nella cinematografia, la stagione 1935-36.

Il capitale impiegato è passato di colpo da 18 a 39 milioni; più del doppio. Si sono realizzati 46 film, dei quali una sola versione italiana realizzata all'estero, mentre gli

altri 45 sono stati tutti realizzati in Italia, comprese le 6 versioni straniere di film italiani, 1 film francese prodotto in Italia per accordi di compartecipazione ed infine una edizione stereoscopica che ancora oggi resta unica al mondo.

Nell'anno 1936-37, ancora in sviluppo, ed i cui dati quindi non possono essere considerati completi, il capitale è salito di colpo a 71 milioni, superando così in un anno solo la cifra totale impiegata nella produzione italiana negli anni che vanno dall'avvento del sonoro in Italia (1929) fino ai primi del 1935, data di inizio effettivo dell'attività cinematografica del Ministero per la Stampa e la Propaganda.

I film realizzati in questa stagione, nella quale si è lavorato in regime di sanzioni e con gli stabilimenti di posa gravemente mutilati dall'incendio dei due maggiori teatri della Cines, sono stati, 41 di cui 4 versioni straniere, tutti realizzati in Italia.

Totale: in 5 annate, precedenti l'intervento statale, si erano realizzati 117 film di cui 6 italiani realizzati all'estero. Nei due primi anni dell'intervento statale si sono realizzati ben 87 film, di cui solo 1 italiano realizzato all'estero e 11 stranieri realizzati in Italia. La situazione è veramente capovolta.

È divenuto **un luogo comune** — la cinematografia è il regno dei luoghi comuni — che in Italia non esiste una industria cinematografica. **Non è vero.** In Italia, dove si fanno per ora da trentacinque a quarantacinque film all'anno, esiste un'industria base equivalente a quella degli altri più importanti paesi produttivi. E forse più seria e più solvibile. Esiste oggi in Italia un gruppo di produttori a carattere continuativo che dispongono di organizzazioni serie, salde economicamente, ben attrezzate tecnicamente, appoggiate quasi sempre ad ottimi organismi di noleggio.

L'incremento numerico determinato dall'intervento dello Stato nella produzione cinematografica si è quindi dimostrato immediato e cospicuo e ancor più si dimostrerà in avvenire. Poichè se attualmente queste organizzazioni produttrici possono dare una media di più di 50 film all'anno, l'ulteriore potenziamento che sarà consentito dalle nuove condizioni tecniche nelle quali si verrà a trovare la cinematografia italiana con la creazione di Cinecittà e dai nuovi provvedimenti in favore della produzione nazionale permette di prevedere un notevole aumento di questa cifra.

Ma non bisogna limitarsi a considerare l'aumento quantitativo: occorre anche prendere atto dell'aumento del valore industriale del prodotto negli ultimi due anni, aumento che come abbiamo veduto sta nel rapporto di 39 a 18 per il primo e di 71 a 18 per il secondo anno. Il che dimostra come il prodotto numericamente aumentato in proporzioni minori abbia poi assunto come qualità un valore ben maggiore ed una sostanza ben più solida.

Ma anche questa è ancora questione di cifre, e v'è invece una questione ben più importante e ben più vasta da non dimenticare: la questione etica ed estetica.

Da questo lato, in appena due anni, la cinematografia italiana ha compiuto passi da gigante. Se negli elenchi della produzione che va dal 1930 al 1934 (cinque anni) non ci si può soffermare senza disgusto che su una diecina di titoli su un totale di 117 film, negli elenchi che comprendono gli 87 film finora realizzati dal giorno dell'intervento statale, si trovano almeno quaranta titoli sui quali indugiare con legittimo e fascistissimo compiacimento e anche con giustificata fierezza. Non v'è paese al mondo che possa vantare un simile rapporto fra produzione buona e produzione mediocre o cattiva.

Dal punto di vista tecnico un gigantesco passo in avanti è stato compiuto, portando la produzione italiana al livello della media produzione straniera mediante una ininterrotta azione di intervento pratico in tutti i settori.

Dal punto di vista artistico il prodotto è stato letteralmente trasformato nei confronti delle manifestazioni precedenti, attraverso una scrupolosa e attenta azione di intervento suscitatore e disciplinatore in ogni campo, dal soggetto all'interpretazione.

Dal punto di vista spettacolare è stata conferita al prodotto una innegabile ampiezza che lo ha fatto gradire al pubblico, in virtù di una cura meticolosa e di una vastità di concezione sviluppate attraverso una attività di intervento appropriata e sensibile.

Dal punto di vista etico e politico, in senso fascista, la migliore produzione italiana è divenuta esemplare anche nei confronti con l'estero per l'azione coraggiosa di intervento esplicata in ogni momento, con ogni mezzo, su iniziative e persone.

Basterà ricordare: *Casta Diva* e *Scarpe al sole*, *Darò un milione* e *Re Burlone*, *Passaporto rosso* e *Amo te sola*, *Aldebaran* e *Ginevra degli Almieri*, *Non ti conosco più* e *Ma non è una cosa seria*, *Diario di una donna amata* e *Cammino degli eroi*, *Cavalleria* e *Tredici uomini e un cannone*, *Squadrone bianco* e *Trenta secondi d'Amore*, *Grande appello* e *I due sergenti*, *L'uomo che sorride* e *Pensaci Giacomino*, *Vivere* e *Regina della Scala*, *La fossa degli angeli* e *La contessa di Parma*, *I fratelli Castiglioni* e *Sentinelle di bronzo*, fino a *Scipione l'Africano* e *Condottieri*, e giudicando con onestà e giustizia si dovrà riconoscere che una radicale trasformazione è stata compiuta nel campo della cinematografia nazionale, senza chiedere nulla allo Stato, solo influendo con una forma di intervento che ha carattere vero e proprio di collaborazione, nobilitato dalla fede, dalla passione, dalla competenza.

A noi piace affermare che da quanto esiste la Direzione Generale per la Cinematografia si sono realizzati in Italia i film più belli e i film più brutti fra quanti siano stati prodotti nel nostro Paese dall'invenzione del cinematografo ad oggi. E i film più belli sono in gran parte quelli in cui l'azione dello Stato è intervenuta in forma assoluta e integrale, dall'ispirazione alla realizzazione. E gli altri sono in gran parte quelli realizzati al di fuori delle direttive e del controllo dello Stato, spesso in contrasto con esse. Ed è giuocoforza riconoscere, poichè è la verità provata, che proprio le iniziative suscitate e controllate dallo Stato, che sono state le più costose e le più rischiose sono quelle che hanno avuto il miglior successo di pubblico e l'esito finanziario più felice.

A ciò va aggiunto il potenziamento di tutti gli altri settori della cinematografia nazionale, spesso addirittura creati dal nulla, e il coordinamento di tutte le innumerevoli attività che formano questo mondo d'una complessità senza pari.

Inoltre il riordinamento organico della cinematografia italiana ha immediatamente richiamato l'attenzione e l'interesse nel mondo internazionale del film. Sono note le visite a Roma delle maggiori personalità di questo mondo vigile e sagace. Ma meno nota è l'opera attenta, perspicace, continua del Ministero della Cultura Popolare per allacciare rapporti internazionali sulla base di iniziative cinematografiche italiane. Lavoro che ha già dato i suoi frutti come s'è veduto dal numero di versioni straniere realizzate in Italia ed ha già costituito tessiture internazionali di primissimo piano e che porterà presto la cinematografia italiana a realizzazioni e piazzamenti mondiali. Tutto ciò ha dell'inatteso, se si pensa alla situazione della cinematografia nostrana nel 1934. Gran parte della nuova produzione italiana è di colpo passata su di un piano internazionale. I nostri nuovi film sono ora ricercati oltre frontiera, da quelli già realizzati, a quelli in cantiere, a quelli in progetto.

L'azione, che può definirsi squisitamente politica, delle Commissioni di revisione dipendenti dal Ministero, svolta con spietata ma intelligente intransigenza dal punto di vista morale ed etico, se ha valso ad eliminare dalla proiezione produzioni scurrili e stupide, ha valso anche, attraverso gli organi competenti, a far sparire « ovunque » quei vezzi filmistici per cui produttori stranieri senza scrupoli, con scene ignobili, offendevano la dignità e l'amor proprio della Nazione e del popolo italiano.

La cinematografia italiana ha gettato i suoi appigli in ogni Paese e in ogni pubblico e nel nostro Paese sono sorti e stanno sorgendo nuovi grandi organismi produttivi, che hanno per scopo appunto la conquista

già in atto, dei mercati esteri. Ridato un contenuto etico, una funzione estetica, una nobiltà di origine e di realizzazione ai film italiani, ecco che il mondo incomincia ad apprezzarli e ad attenderli, mentre il Ministero della Cultura Popolare sta attuando il più organico e fecondo coordinamento di tutto il problema dell'esportazione attraverso l'UNEP.

Così la cinematografia italiana ha conquistato il suo diritto di cittadinanza nel mondo nei confronti di tutte le industrie filmistiche straniere e all'estero si è ora costretti a riconoscerlo e a prepararsi a fare i conti con essa. E in Italia la cinematografia nazionale ha ormai consolidato le sue basi sì che si può considerare ormai pronta e matura ad affrontare con certezza di vittoria piena la seconda fase della sua rinascita: quella dell'affermazione e dello sviluppo più ampio.

Quali sono dunque i reali risultati dell'esperimento fascista nel campo cinematografico, quelli che si possono constatare attraverso la più concreta, la più immediata, la più importante delle esperienze, l'esperienza che si svolge quotidianamente nel settore produttivo?

Da una produzione in cui ogni elemento etico ed artistico s'immiseriva nella ricerca banale e volgare d'effetti plateali erroneamente intesi a scopi commerciali, si è passati ad una produzione in cui ogni iniziativa ha una sua precisa ragion d'essere e risponde ad un motivo profondamente umano e in cui nessuna delle realizzazioni favorite dallo Stato è priva di nobiltà, sia nell'impostazione come nell'esecuzione.

L'Italia è il primo Paese al mondo che è riuscito ad imprimere in senso integrale alla produzione cinematografica un sigillo di vera e profonda umana italianissima nobiltà, senza per questo lasciare che fosse sopraffatta dai preconcetti o chiusa nelle strettoie di un interesse particolaristico. Perciò la nuova produzione nazionale, pur portando il segno inconfondibile del nostro tempo italiano e fascista, anzi forse appunto per questo, acquista già un valore ed un significato internazionale.

Ed è interessante osservare come la nuova produzione italiana, pur senza staccarsi mai dai motivi etici assolutamente nuovi che l'hanno ispirata, ha potuto indirizzarsi in tutti i sensi e in tutti i campi dello scibile cinematografico, con una varietà ed una fantasia a cui da tempo non eravamo abituati, non solo in Italia, ma neppure all'estero.

Creare una cinematografia organica ed efficiente, pronta, sensibile e matura in tutti i settori, da quello industriale a quello tecnico, avrebbe richiesto almeno un lustro di lavoro assiduo e deciso, sopratutto quando alcuni anelli della catena, fra i più essenziali, devono essere creati addirittura dal nulla e quando i mezzi sono modesti. Ma già le avanguardie di questi primi due anni hanno affrontato lo schermo con la freschezza risoluta e suasiva di una sicura promessa. Il successo che le ha accolte in Italia ed all'estero è garanzia sicura per l'avvvenire.

All'azione energica e risolutiva del Regime, alla disciplina e alla buona volontà dei cineasti, tutte tese a far sì che l'Italia abbia finalmente una sua cinematografia, veramente degna dell'ora in cui viviamo e del popolo italiano che di quest'ora piena di eventi è il nobile fattore storico deve ora corrispondere l'intelligente ed appassionata adesione del pubblico, priva di preconcetti snobistici e di deviazioni ingiuste e ingenerose, cosicchè nel popolo italiano si concluda il ciclo della funzione realizzativa e rappresentativa della nostra cinematografia, che di questo popolo vuol interpretare la passione e la fede, nel combattimento e nella gioia della vita d'ogni giorno.

LUIGI FREDDI

(da *Lo Schermo*).

IL CONGRESSO INTERNAZIONALE DI FIRENZE

Il Congresso Internazionale di Musica, che fa parte delle manifestazioni ufficiali del « Maggio Fiorentino » ha avuto sempre cura di riservare un certo numero delle sue sedute all'esame dei rapporti tra la musica e il cinema. Quest'anno alcuni auto-

ri hanno trattato di tale difficile problema. I loro lavori meriterebbero un lungo e paziente studio ed una serrata discussione che ci porterebbe però troppo lontano. Accontentiamoci dunque di riassumere l'impressione generale che ci ha lasciato il complesso di tali rapporti.

Il più interessante, il più accurato e positivo di questi lavori è stato senza dubbio quello del nostro compatriota Jacques Brillouin che ha affrontato il problema dal punto di vista puramente acustico. Brillouin è un tecnico notevole al quale gli Stabilimenti cinematografici francesi debbono molto. Sarebbe anzi da augurarsi che i nostri studi per le radiodiffusioni, ove tutto è ancora molto empirico, mettessero a profitto l'ingegnosità e l'esperienza di questo scienziato a cui si debbono in questo campo ancora sì poco noto, tante importanti scoperte.

Jacques Brillouin si è occupato di alcune leggi d'acustica e di psico-fisiologia mettendo in evidenza le parti essenzialmente pratiche ad esse riferenti. Egli ha trattato il problema delle note alte, della potenza e del numero degli strumenti, quello della tecnica dell'orchestrazione e della variazione di sensibilità in funzione alla intensità dei suoni. Si è anche preoccupato del fenomeno delle vibrazioni sonore nelle sale di proiezione e della propagazione delle vibrazioni nell'aria; le note alte hanno in questo caso minore importanza che quelle basse.

Egli ci ha fatto rilevare il grave errore che commettono i registi ed i tecnici del suono allorchè per darci l'impressione di una melodia che si allontana si accontentano di indebolirne il volume. Nello stesso tempo che non è sufficiente il girare il bottone dell'amplificatore verso il « forte » per dare l'illusione di una porta che si apre su una stanza dalla quale perveniva prima una musica attenuata.

Si dimentica però che l'allontanamento da una sorgente sonora distrugge l'equilibrio d'assieme dell'armonia sopprimendo le note acute, le quali modificano la qualità della musica. Per la stessa ragione la apertura di una porta su una stanza dalla quale proviene della musica deve arricchire bruscamente di toni alti, e per conseguenza di timbri più ricchi, l'assieme musicale che viene così ad essere proiettato in primo piano. Il voler ottenere effetti di questo genere indebolendo o rinforzando una normale esecuzione musicale costituisce dunque un grossolano errore d'acustica. Non cito che questo esempio per farvi comprendere l'interesse dello studio del Brillouin dal quale tutti gli specialisti del microfono dovrebbero raccogliere utili ammaestramenti.

L'ing. Libero Innamorati, del Centro Sperimentale di Cinematografia, si è occupato ugualmente di questioni pratiche senza affrontare questioni estetiche. Esse furono oggetto di una battaglia ideologica un po' confusa ma dal cui sviluppo si è potuto rilevare qualche interessante insegnamento.

Un cineasta acuto come Alberto Cavalcanti — del quale noi ammiriamo alcune realizzazioni veramente notevoli eseguite in Inghilterra — ha ammesso francamente che la musica non ha ancora per lo schermo tutta la parte che dovrebbe avere. Il film è una creazione collettiva nella quale la musica non dovrebbe essere trattata come un parente povero ma al contrario essere invitata a collaborare al lavoro in preparazione del soggetto, a quelli del montaggio, e dei tagli. Il Cavalcanti ha ammesso molto lealmente che sia i compositori che gli altri collaboratori alla realizzazione del film non prendono molto sul serio l'importante parte che nella produzione ha la musica.

Si è passato poi ad impaludarsi nelle teorie estetiche. Abbiamo assistito così alla edificazione di una nuova torre di Babele. Nessuna era d'accordo sulla parte che la musica deve avere nel film sonoro. Gli uni la volevano relegare in una parte puramente psicologica. Altri non le permettevano che di creare altro che una atmosfera. Altri ancora volevano strapparla a queste due specialità per condannarla ad una collaborazione puramente ritmica.

Giacomo Debenedetti si è molto preoccupato al fine di evitare il doppio uso di una

patetica dell'immagine ed una del sonoro. Egli ci ha sottomesso a tale riguardo delle considerazioni molto ingegnose: ha affermato che la musica nel film non deve essere una *ars addita arti*. È necessario che la realizzazione scenica e la realizzazione orchestrale ci diano contemporaneamente « due musiche dello stesso libretto » e citava l'esempio di un film di Greta Garbo nel quale la musica della « Traviata » dava così esattamente lo stato d'animo dell'interprete che ci si trovava di fronte ad una intollerabile incompatibilità: era necessario assolutamente « o liberarsi della Garbo o liberarsi di Verdi ».

Questa opinione è stata ripresa sotto diverse forme da qualche congressista, tra cui Roland-Manuel che l'ha avvolta con i commenti più sottili. Vi è in questo momento tra i teorici della musica nel film uno stato d'animo estremamente ostile a tutte le manifestazioni del sincronismo mentre si era salutato come una conquista inestimabile della scienza la possibilità di ottenere una perfetta collaborazione fra il ritmo visivo e quello auditivo. Ma, se si considera che la musica per lo schermo non è ancora che allo stato iniziale, è prudente il rinnegare una risorsa tecnica così preziosa come quella del sincronismo, che poi non è stato, ci si consenta di dire, ancora sfruttato?

Si dimentica che la collaborazione stretta della musica ha creato questo modo d'espressione ammirevole che si chiama l'arte correografica? Si dimentica che il sincronismo più meccanico e più minuzioso che ha dato lo spunto alla forma perfetta di cinema sonoro si chiama il disegno animato? Siamo noi veramente saturi, al cinema, di felici effetti di sincronizzazione? Io al contrario ho l'impressione, che questo settore non sia stato ancora trattato seriamente. E si potrebbe ancora capire l'adozione di tale tesi da parte dei registi, dato che la ricerca della sincronizzazione complica il loro lavoro tecnico. Ma che siano proprio i compositori a prendere l'iniziativa di impoverire la musica cinematografica di una risorsa così preziosa, ecco ciò che ci stupisce enormemente.

Gli esempi cinematografici che ci furono offerti sono stati giudicati poco interessanti e poco significativi. Scelti in base ai nomi più o meno rappresentativi degli autori delle musiche essi hanno deluso l'uditorio internazionale che si attendeva degli esempi più nuovi e più originali. In realtà la difficoltà di trovare il posto esatto che deve occupare la musica in un'azione drammatica, in un paesaggio, o tra i rumori reali convogliati dalla sinfonia continua che accompagna ormai tutte le immagini, turba e sconcerta i compositori ed i cineasti di tutti i paesi. Darius Milhaud ha tratto da ciò partito per lanciarsi a fondo contro Wagner ed il suo sistema del *leit motiv*. Ma se ciò ha riempito di gioia gli italiani che non hanno ancora esteso al campo musicale l'asse Roma-Berlino non si è d'altra parte risolto per nulla la questione.

Léonhart Furst, Sandro de Feo, Luigi Colacicchi e Walter Gronostay, hanno dato anch'essi interessanti contributi alle ricerche collettive. Però nessuna conclusione pratica si è potuta trarre dall'insieme di queste ingegnose osservazioni.

In realtà non è con teorie preconcette che si risolverà il problema. L'intervento del ritmo musicale nel ritmo classico è una questione da considerare. Nella realizzazione cinematografica della « ouverture » di Nicolai, « Le allegre comari di Windsor », il sincronismo ha una parte non solo ammirevole, ma essenziale. Tutte le realizzazioni di Fischinger sono da considerare alla stessa stregua. In altri casi è indispensabile che la musica evada liberamente dall'armatura ritmica delle immagini e spazii per suo conto con una morbidezza e leggerezza di cui essa sola avrà il controllo. La musica può sorgere da un rumore, amplificarlo, spiritualizzarlo, renderlo patetico, senza tradire la sua missione.

In uno dei frammenti di film italiani che ci è stato visionato abbiamo assistito ad una scena fortemente emotiva: al trasporto in teleferica del corpo di un operio ucciso in un incidente nella cava di marmo di Carrara. Il cadavere vegliato da quattro camerati era ricoperto nel vagoncino che discen-

deva lentamente a valle. Sul cavo metallico disteso, la puleggia cominciava a cantare il suo lamento fine ed acuto. Questo lamento diveniva musica senza che fosse possibile distinguere l'istante in cui l'arco si sostituiva alla carrucola. Il compositore si è accontentato qui d'orchestrare questo leggero e melanconico gemito del metallo, di idealizzarlo e di dargli un carattere commovente ed umano. È il cavo divenuto attore che singhiozza dolcemente sotto il peso del suo doloroso fardello. Ed era la più commovente delle marcie funebri che potesse cantare la macchina, frantumatrice di uomini, tolta per un'ora alla sua insensibilità.

Qualcuno dei nostri teorici ha dichiarato che un tale procedimento ci riportava ai peggiori e comuni esperimenti del film sonoro. Non condivido il loro avviso. Senza dubbio il compositore aveva ceduto un po' troppo presto alla tentazione di intervenire obbiettivamente in questa scena. Ma ritengo che il suo punto di partenza è stato eccellente e che noi troviamo qui un ottimo esempio da tener presente. Mi sembra molto imprudente il voler incanalare e distribuire secondo leggi rigorose e dogmatiche la musica del film sonoro; essa è ancora troppo giovane perchè la si possa privare prematuramente di risorse dalle quali essa non ha ancora tratto partito completamente.

EMILE WUILLERMOZ

(Da *Le Temps*)

L'UOMO COMUNE, PERSONAGGIO DEL CINEMA E DELLA RADIO

Alla ricerca di nuove fonti per alimentare l'insaziabile sete di novità dei pubblici cinematografici e radiofonici, l'America da qualche tempo ha introdotto un nuovo personaggio, cavandolo da dove meno ci si sarebbe potuto aspettare, cioè dal pubblico stesso.

Dopo l'uomo irresistibile, le donne fatali, il delinquente avventuroso e generoso, il poliziotto furbo e il mostro spaventoso, l'ultimo personaggio è l'uomo della folla, l'americano comune, o, come dicon là, l'americano medio.

Non è, beninteso, un personaggio di rilievo e drammatico; ma fornisce un riempitivo, specie in quei cinematografi di varietà, dove lo spettacolo è composto di pezzi diversi, che vanno conquistando il gusto del pubblico, sicuro di trovarci sempre qualche cosa di suo gusto.

L'americano medio che viene condotto sulla scena cinematografica o fatto parlare alla radio è un americano scelto a caso, in mezzo alla folla incolore ed incerta delle strade di città o di campagna; al quale si fan dire le proprie opinioni su qualche avvenimento del giorno o raccontare qualche fattarello della sua vita.

Per capire perchè uno spettacolo di questo genere garbi al pubblico americano, bisogna ricordare che la democrazia non è colà una dottrina politica, ma piuttosto una religione ed un presupposto sociale. Delusa e sovvertita e truffata per molte vie, non è mai presa di fronte e combattuta da nessuno, che non tenga ad essere singolare e malvisto. L'eguaglianza di tutti non è una realtà in America, anzi direi che lo è meno che in altri paesi non democratici; ma è un mito rispettato ed accettato. L'opinione di un lattaio o di un mercante, di un bracciante o di un bovaio ha, teoricamente, la stessa importanza di quella d'uno scienziato o d'un senatore. Naturalmente ciò non accade in pratica e certi valori s'impongono qui come in altri paesi; ma per vie traverse. Da un punto di vista mitologico tutte le opinioni hanno lo stesso valore, e l'americano è disposto a sentirle tutte.

Si svalutò il dollaro di circa il 40 per cento del suo valore rispetto all'oro: ebbene, i cinematografi dettero subito una serie di piccole interviste con gente anonima, presa qui e là nei vari Stati dell'Unione; c'era la massaia sorpresa per la via con la sua borsa sottobraccio per le provviste; l'impiegato d'ufficio, con la sua tipica valigetta; il coltivatore di barbabietole, appoggiato al carro colmo della sua mercanzia; il negro, con la divisa di portiere d'albergo, e il volto aperto col sorriso

solito della sua razza, segnato dal biancore dei suoi denti; e questa brava gente, gente di ogni giorno, che si può incontrare ogni ora per le vie d'una città o per le strade d'una campagna, diceva, con maggiore o con minore imbarazzo, la sua approvazione o disapprovazione della svalutazione dell'oro.

Ogni tanto, appena un avvenimento commuove il grosso pubblico, e si sa che una questione è abbastanza attraente per suscitare interessamento, e non tanto controversa da suscitare conflitti, il cinematografo fa sentire la voce dell'uomo comune (*the man in the street*), cioè, secondo il mito, la voce della democrazia.

Per la radio v'è uno spettacolo doppio: poichè vi può accadere di aprir il nottolino del vostro apparecchio e di sentire la stazione che annunzia di trovarsi ora con un carro speciale in mezzo ad una importante arteria di Nuova York o di Chicago, e di far parlare di lì gente del pubblico presa a caso sopra qualche problema d'attualità o magari qualche ipotesi straordinaria: — Che cosa fareste se aveste vinto il premio d'un milione di dollari della lotteria irlandese?

Ma vi può anche accadere di trovarvi proprio per la strada e di vedere una grossa automobile che si ferma alla cantonata, e dei fili misteriosi vengono fatti scendere da una finestra fino ad essa; poi su la vettura si alzano strumenti ben noti al pubblico, cioè un microfono e degli altoparlanti; e dall'automobile, quando s'è formato intorno un discreto gruppo, due o tre giovanotti col berretto in capo, e, se d'estate, in maniche di camicia, e, se c'è il sole, con una visierina verde davanti agli occhi legata dietro la testa con un legaccio sporco, cominciano ad arringar la folla.

— Questa è la stazione X Z, la grande, importante stazione che alle ore tre e mezzo dà, ogni martedì, la « Voce del pubblico ». Chi vuole venire a dir la sua al microfono? Un minuto di tempo. Si comincia fra poco: alle tre e trentadue in punto (grosso orologio in mano). — Poi al compagno: — Giovannino, che ne dici di quella grassona là? — Ehi, signora ci vuol dire lei perchè si trova a Nuova York, e come c'è venuta? — La signora esita, ride, fa qualche moina, poi si persuade. Va al microfono — Mi domandano perchè son venuta a Nuova York. Venti anni fa ci venne mio marito dalla Cecoslovacchia. Eravamo appena sposati. Mi lasciò in Cecoslovacchia con un figlio. Poi venne qui e quando trovò lavoro mi chiamò. — Ma qui il compare l'interrompe: l'accento della donna è ancora troppo cecoslovacco. I suoi *t* e i suoi *r* fanno un tremendo rumore: le sue finali sembran coltellate sopra un tagliere. — Giovanotto, venga lei a dirci perchè si trova a Nuova York. — Il giovanotto è un irlandese, alto, rosso, infagottato, ma al microfono rivela una lingua che butta fuori le parole a palate: che epiteti, che mosaici nuovi, e che colorito. — Sulla carta sporca del Municipio mi chiamano O'Donnell, ma tutti nel quartiere mi conoscono per il Bislungo, perchè posso bere un gotto di birra sopra la testa d'un cameriere, e qualche volta ne bevo anche dieci, e dopo sempre in piedi, però, è l'aria di Nuova York perchè ci arrivai che ero piccino...

Se, per caso, c'è chi si arrischia troppo nel torbido e che possa urtare, il microfono viene agguantato al momento preciso, e il vigile incaricato va avanti per conto suo con qualche storia agganciata lì per lì con presenza di spirito: ma dicono che non accada quasi mai, perchè è incredibile quanta voglia abbiano di figurar bene in pubblico anche i birbaccioni e i benefattori; sicchè, poche sorprese.

Poco prima che partissi da Nuova York, l'ultima trovata era quella di far parlare alla radio della gente comune che raccontasse qualche loro « manìa » o « passatempo », che poteva renderla interessante: per esempio c'era uno che aveva fatto un pollaio sulla cima di un grattacielo, e poteva vender uova di giornata a tutti gli inquilini di quella mezza città in scatola che è il grattacielo; c'era un maestro che aveva inventato un sistema meccanico per segnare e correggere gli sbagli nei compiti dei suoi allievi, risparmiandosi così parecchie ore serali di lavoro; e non mancava il solito con-

fezionatore di un ritratto di Washington fatto tutto di francobolli usati.

Tutti raccontavan la loro storia, davan il nome, il cognome, l'età, il mestiere o la professione, e rispondevano alle domande. Forse leggevano delle risposte preparate, forse soltanto imbastite prima all'ingrosso, chi raschiandosi la gola o inceppando per l'emozione, o per difetto proprio. Quando le sentivo, io chiudevo la radio.

Ma all'americano piacciono queste scenette d'umanità comune; esse trasportano nel cinematografo e sulle onde della radio quello che vien chiamato là « interesse umano », per il quale ogni giornale che si rispetti ha un suo redattore, e ogni scuola di giornalismo ben organizzata le sue ore di insegnamento; e che consiste proprio in fattarelli personali, con una nota di umorismo o di stranezza, ma semplici, schietti, evidenti...

GIUSEPPE PREZZOLINI

(dalla *Gazzetta del Popolo*).

Nel numero precedente abbiamo riprodotto un articolo del direttore de « La Critique Cinématographique » *nel quale egli affermava, tra l'altro, che il cinema inglese era morto. Riportiamo ora un articolo di André Berthomieu nel quale egli afferma il contrario*:

NO, IL CINEMA INGLESE NON E' MORTO!

Nel novembre scorso, dopo aver realizzato *L'Amante della Signora Vidal* (con Elvire Popesco e Victor Boucher), *La morte in fuga* (con Jules Berry, Michel Simon e Marie Clory), sono partito per l'Inghilterra ove ero chiamato per un contratto con una società inglese. Ho così diretto — come si dice a Londra — un grande film musicale nelle versioni inglese e francese; il film era tratto dalla celebre operetta di Jean Gilbert, *La casta Susanna,* che ebbe quali interpreti: Raimu, Meg Lemmonier, Henry Garat, Charles Deschamps.

Il mio soggiorno a Londra durò circa cinque mesi durante i quali mi occupai della preparazione, della realizzazione e montaggio del film. In questo lungo periodo ho avuto agio di osservare l'attività cinematografica inglese ed è per ciò che posso oggi fare obbiettivamente un parallelo tra la Francia e l'Inghilterra per ciò che riguarda il cinema.

L'Inghilterra, precisamente come la Francia, soffre per l'importazione dei film americani che hanno invaso i suoi schermi. Inoltre la somiglianza delle lingue ha soppresso anche la necessità del doppiato ed i film americani sono presentati in Gran Bretagna nella loro versione originale senza perdere nulla delle loro qualità.

Che cosa fanno gli inglesi per difendersi? Essi hanno istituito la « quota » che consiste nel proporzionare l'introduzione di film americani alla produzione nazionale. Essi ottengono ciò obbligando le loro sale da proiezione a presentare un certo numero di film nazionali.

Che cosa fanno gli americani per evitare che queste misure li possano danneggiare? Incoraggiano la produzione in Inghilterra — attraverso le loro società di noleggio— di film nazionali, ma, intendiamoci bene!... Di film scadenti. Si obbligano così i tecnici e gli attori inglesi che partecipano a tali film ad effettuare la loro produzione il più rapidamente possibile — 10 o 11 giorni — a prezzi che battono ogni concorrenza. Tali film sono chiamati i « seimila sterline » ossia di seicentomila franchi. Cifra che press'a poco può ricavare il film e che anche in Francia sembra irrisoria.

Vi sono naturalmente delle eccezioni dovute agli sforzi delle grandi Compagnie di Assicurazioni che hanno contribuito a far realizzare dei film di grande importanza come *Le 39 marce* di Hitchcok, i grandi film di Gracie Fields, etc., che sono degli sforzi puramente inglesi.

È bene anche ricordare che in quest'ultimo anno il cinema inglese ha avuto un importante apporto dalla produzione Korda: un grande film come *Enrico VIII, Caterina II, Rembrandt, Il fantasma va all'ovest, Il cavaliere senza armatura,* ecc.... che bisogna però classificare a parte perchè pur

essendo film inglesi al cento per cento sono stati realizzati da stranieri; è pur necessario dirlo.

Aggiungiamo, incidentalmente, che è con vera gioia che notiamo una larga rappresentanza di continentali, se non di francesi, alla direzione tecnica di tali film. Tra i realizzatori: Alessandro Korda, Paul Czinner, René Clair, Lothar Mendes, Jacques Feyder... Tra gli operatori della ripresa: G. Perinal, H. Straddling, John Stalich, Kurt Currant, ecc.

Con ciò non si vogliono denigrare i tecnici inglesi, ma si deve considerare che il cinema inglese è giovane e che perciò i suoi tecnici, sia per quello che riguarda l'immagine che il sonoro hanno una esperienza molto recente. Ed è per questo che nei loro film si rileva una quantità di tecnici stranieri. La somiglianza delle lingue ha fatto sì, che gli americani abbiano dapprima fatto la strada; considerando però che i buoni tecnici americani si comprano a suon di dollari essi erano divenuti troppo onerosi per l'Inghilterra ed è per ciò che l'attenzione è stata rivolta al continente selezionando naturalmente gli elementi migliori. È forse una porta aperta per i nostri futuri assi della camera da ripresa e del microfono.

Si è ripetuto in Francia che il cinema inglese attraversa attualmente una grave crisi. Il crack di qualche società ha spinto a generalizzare la situazione e si è creduto che il cinema inglese fosse destinato a perire. Da parte mia non lo credo affatto e la mia convinzione basa su dei dati di fatto. Io mi rendo garante dell'avvenire del cinema inglese, non fosse altro che per una sola ragione: in Inghilterra non esiste « la vita di caffè ». Questa constatazione può sembrare non abbia alcun rapporto con la questione...... ma riflettete un secondo...... in Francia non è raro il caso di vedere dei consumatori sostare nelle sale dei caffè per due o tre ore prendendo semplicemente un bicchiere di birra o un caffè. In Francia si va al caffè non solo per consumar qualcosa ma per trascorrerci del tempo. In Inghilterra invece nei « pubs » specie di bar, dove ci si siede molto raramente, si beve ma non si ha l'abitudine di rimanere. Dove si può andare a sedere dopo aver bevuto?... Al cinema. È questo ciò che spiega le imponenti « code » che si allungano innanzi alle sale cinematografiche quando si avvicina l'ora di apertura. I cinema rionali di Londra hanno dei prezzi che vanno da due scellini, 6 d., a 8 scellini (45 Frs.) e sono stipati di pubblico. In Inghilterra si ama il cinema, piacciono i film inglesi, si esigono dei film inglesi.

Numerosi produttori indipendenti hanno compreso questa legge della domanda e dell'offerta e ritengo quindi che il cinema inglese dopo un istante di esitazione riprenderà in meglio.

Speriamo quindi che assumendo questo mercato una certa importanza, dia delle possibilità di lavoro ai tecnici francesi.

Io auguro a molti camerati di fare la conoscenza con gli stabilimenti cinematografici inglesi perchè essi sono vasti, ben attrezzati, muniti degli ultimi perfezionamenti ed anche perchè in Inghilterra si dà, per lavorare, il massimo dei mezzi tecnici spesso ignorati in Francia.

Da parte mia tornerò in Inghilterra in ottobre o in novembre per realizzarvi un nuovo film.

E per concludere dirò che il cinema francese non è affatto disprezzato in Inghilterra, al contrario sale come « Curzon » o « Studio One » hanno visto i più bei successi dei film francesi *La Kermesse Eroica, Mayerling, La Bandera, Deuxième Bureau.*

(da *Cinémonde*).

GEOGRAFIA IDEALE NEI « CONDOTTIERI ».

E' ormai a tutti noto che il montaggio del film crea il tempo e lo spazio cinematografici, che per essere un'astrazione rispetto alla realtà si dicono ideali. Molteplici sono state le teorizzazioni su questo aspetto essenziale del montaggio, che è quello, tra l'altro, che distingue nettamente il cinema dal teatro. Pochissime le

applicazioni, invece, per quanto attiene questa assoluta libertà che ha il creatore dell'opera cinematografica rispetto al termine spazio. In questo campo abbiamo dei semplici esperimenti dimostrativi che non sono stati svolti, però, sino alle loro estreme conseguenze e non han servito a trarne conclusioni di qualche rilievo.

Molti anni fa Culesciof girò dei brani di film e li montò a questo scopo per creare, appunto, quella che da lui fu detta « geografia ideale ». Il montaggio, cioè, dando un'unità d'azione a imprese avvenute in luoghi e tempi diversi, crea anche uno spazio ideale formato da pezzi di realtà che dànno origine a loro volta a una realtà artistica assolutamente nuova.

Ecco un esempio:

1) Un giovane avanza da sinistra a destra.
2) Una donna va da destra verso sinistra.
3) S'incontrano e si stringono la mano. Il giovane indica con la mano qualcosa.
4) Un grande edificio bianco con una larga scala.
5) Entrambi salgono la scala.

Proiettando i pezzi così riuniti lo spettatore ha l'impressione di un'azione unitaria anche se il primo è girato dinanzi al Colosseo, il secondo di fronte a S. Pietro, il terzo, e cioè l'incontro, a Palazzo Farnese e l'edificio che si fa vedere è il Palazzo di Giustizia (quarto pezzo) e la scala (quinto pezzo) una rampa della scalinata di Piazza di Spagna.

L'esperimento di Culesciof, che io per comodità ho adattato a luoghi nostri, creerà, dunque, uno spazio ideale avvicinando edifici e monumenti lontanissimi.

Di quante applicazioni pratiche e di quali effetti artistici si possa giovare il film da questa sua enorme possibilità non è chi non veda.

Luigi Trenker nel suo ultimo lavoro *Condottieri* se ne è servito con larghezza e con intelligenza. Dei risultati artistici ognuno potrà rendersene conto quando il film sarà proiettato: qui si vuol solo accennare a un aspetto importante, specie per quanto attiene la parte scenografica e architettonica.

Nei *Condottieri*, Trenker, ha badato esclusivamente allo spirito che voleva rendere attraverso le avventure eroiche di Giovanni dalle Bande Nere e all'atmosfera in cui tali vicende si svolgono, senza preoccuparsi di riferimenti realistici particolarmente per quanto riguarda i luoghi. È così che dal suo film viene fuori una geografia ideale e cioè un paesaggio arbitrario che esprime, però, al cento per cento, il temperamento del regista e l'interpretazione che egli ha voluto dare della materia che ha preso a soggetto del suo lavoro. C'è lo spettacolo, insomma. Ma, intendiamoci bene, questa arbitrarietà non è cervellotica o frutto di superficiale ignoranza come troppo spesso capita nei film americani; bensì intelligentissima e funzionale in quanto serve ai suoi scopi. Nel film, per esempio, ci sono le Dolomiti col loro incantevole paesaggio collocate al di fuori della reale posizione geografica.

Sicuramente capiterà qualcuno che alla stregua delle sue cognizioni da scuola media vorrà fare il sapiente, e avrà torto. (Io adesso qui non discuto dell'interpretazione che Trenker ha dato al film: risponde al suo carattere e al suo temperamento d'artista; dico soltanto che egli è pienamente riuscito a rendere questa sua interpretazione). Col paesaggio puro e forte della montagna il regista ha voluto rappresentarci un Giovanni duro e generoso, stagliato nella roccia, ma puro come un ruscello. Egli è come la montagna che racchiude in sè gli spettacoli più impetuosi e terribili e nello stesso tempo i più ingenui e gentili. Lo sfondo dolomitico, insomma, arbitrariamente impiegato, serve a caratterizzare, a perfezionare il personaggio.

E come è per le Dolomiti così è per le scene girate a Firenze, in Toscana, a Gradara, a Verona, a Torrechiara e dovunque. Insomma egli ha trovato un paesaggio e un ambiente che servivano ad esprimere quello che voleva. Trenker non si è fatto schiavo di un piatto realismo ed ha usato la bellezza di questa sacra terra italiana in

funzione scenografica, cioè espressiva ai fini dello spettacolo. Ma quello che è più interessante in questo indirizzo artistico è la sua applicazione dal punto di vista architettonico, urbanistico, direi. Trenker ha voluto limitare al massimo le ricostruzioni false e brutte anche se storicamente fedeli, e ha ripreso quello che gli serviva dovunque l'abbia trovato.

Così Firenze risulta dalla strana commistione di elementi architettonici proprî della città e di altri presi a Verona. Il Castello di Caterina è la fusione di quelli di Gradara e Torrechiara, e le campagne che circondano questi luoghi risultano dall'aggiunta di pezzi girati in punti lontani e diversi.

Il risultato, invece, può dimostrare come l'Italia, con le sue cento meravigliose città dove tutti gli stili architettonici han trovato la più alta espressione, possa offrire possibilità uniche al mondo. Questa enorme forza che ha il film di creare una geografia ideale può trovare qui da noi impieghi nuovi e impensati e, nella grande varietà del paesaggio e dell'architettura, raggiungere effetti eccezionali.

Ecco perchè, come già è stato autorevolmente detto, ripetiamo ai nostri registi: signori, quando fate i vostri film ricordatevi che c'è anche l'Italia.

LUIGI CHIARINI

(Da *Cinema*).

IL CINEMA PER I RURALI

Giorni or sono un avvenimento insolito ha fatto affollare le piazze di alcuni piccoli centri del Milanese e della Ciociaria: era giunto un autofurgone nuovo nuovo, intorno al quale avevano fatto ressa subito, pieni di ingenua curiosità, i bimbi di quei rurali. Essi seguivano attentamente tutto quanto facevano gli uomini arrivati con l'autofurgone ed osservano le macchine e gli altri oggetti che costoro andavano scaricando e disponendo qua e là. Doveva esservi una ragione, in quell'apparente disordine; i bimbi lo capivano, perchè troppo sicuri e precisi erano i movimenti dei forestieri; ma proprio quella ragione sfuggiva loro, mentre la curiosità aumentava a dismisura. Frattanto ai ragazzi si erano aggiunti uomini e donne, persone di tutte le età, uscite dalle case e dalle piccole botteghe artigiane del villaggio o convenute dalle campagne circostanti. Gli adulti comprendevano ciò che tuttavia sfuggiva ai fanciulli, non ancora usciti dal natio borgo, e sapevano che cosa andava apprestando la gente dell'autofurgone e chi l'aveva mandata.

Scendeva la sera, le ombre si addensavano tra le case e gli alberi, nel cielo brillavano le prime stelle; ma nessuno di quei rurali — usi a coricarsi per tempo, per essere poi in piedi all'alba — pensava a rincasare. La piazza era ormai gremita, tutta la popolazione del villaggio e delle fattorie circostanti era raccolta intorno all'autofurgone e finalmente anche i fanciulli sapevano, per i discorsi uditi, che cosa si preparava: quella grande tela bianca, quella macchina che proiettava un fascio di luce vivissima, tutti quegli ordigni strani che i forestieri maneggiavano con tanta familiarità, erano il cinematografo. Cinematografo, parola piena di fascino, che i bimbi avevano udita pronunziare dai loro maggiori tornati dalla città e che aveva suscitato in quegli spiriti ingenui e in quelle fertili fantasie tanta febbre di curiosità.

Ad un tratto le poche lampade dell'illuminazione pubblica si spengono, la tela si illumina e si anima di figure in movimento mentre il brusio della folla si tace e una voce proveniente chi sa da dove — dalla macchina? dalla tela? — risuona in tutta la piazza: la prima rappresentazione cinematografica nel villaggio X del Milanese o della Ciociaria è incominciata.

Quasi tutti i piccoli centri rurali italiani, ed anche non pochi dei maggiori, sono privi di cinematografo; ingenti masse popolari sfuggono ancora all'influenza di questo potente strumento di propaganda, di educazione e di pubblico diletto. Si sa che l'Istituto Luce ha organizzato un servizio di autofurgoni, al fine di riempire le troppe lacune esistenti nella rete delle sale cinematografiche. Ciò che invece non si sa ancora, è che di cotesta situazione si è

preoccupata altresì la Confederazione Fascista dei Lavoratori dell'Agricoltura, la quale rappresenta e organizza proprio quelle masse rurali che meno conoscono il cinematografo. Non poteva sfuggire, agli agricoli, l'importanza che avrebbe assunto — oltre che dal punto di vista politico sotto l'aspetto educativo e quello istruttivo — l'ingresso del cinema tra i contadini. Era questo un terreno vergine, sul quale si poteva svolgere un fecondo lavoro, allo scopo di elevare — secondo le direttive del Regime — le condizioni morali e intellettuali dei contadini stessi e migliorarne le cognizioni e le capacità professionali. Sotto questo punto di vista il cinematografo appariva come il più efficace mezzo di integrazione del vasto e multiforme programma di propaganda della C. F. L. A. e, in particolar modo, dei corsi professionali per i contadini da essa istituiti.

Occorreva provvedere e si è provveduto. La Confederazione ha fatto apprestare dei veloci autofurgoni, simili a quelli dell'Istituto Luce e forniti di tutto quanto occorre alla proiezione di film (macchina da proiezione sonora, schermo smontabile, motore per la produzione di energia elettrica, poichè molti centri rurali ne sono privi, ecc.). Così sono entrati in funzione finora quattro autofurgoni, ai quali se ne aggiungeranno in seguito altri quattro, poichè i primi esperimenti — effettuati, come si è detto, nel Milanese e in Ciociaria — hanno dato risultati veramente lusinghieri: i rurali sono accorsi in massa alle proiezioni e le hanno seguite con il più vivo interesse, commentando a lungo, nei giorni successivi quanto avevano avuto occasione di vedere; segno questo della profonda impressione riportata e nuova conferma dell'immenso potere di suggestione del cinematografo.

Dal Milanese e dalla Ciociaria gli autofurgoni della C. F. L. A. muoveranno per diverse direzioni, secondo un itinerario che comprende i centri rurali di tutte le regioni italiane. Un autofurgone risiederà permanentemente in Sicilia, un altro in Sardegna.

Compito dei cinema ambulanti è di portarsi nei centri in cui si svolgono i corsi professionali per i contadini e di proiettarvi film istruttivi, riguardanti gli argomenti dei corsi stessi: come la motoaratura, le concimazioni, l'impiego dei fertilizzanti, la risicoltura, la floro-frutticoltura, la coltivazione delle piante erbacee industriali (canapa, tabacco, ecc.), la olivicoltura, la viticoltura e la cerealicoltura in genere.

Ma i programmi dei cinema ambulanti della C. F. L. A. non sono limitati a cotesti film di carattere istruttivo professionale: essi vengono opportunamente integrati — ai fini della propaganda fascista — da film di attualità sulle manifestazioni del Regime e di illustrazione delle sue grandi opere in ogni campo e delle innumerevoli provvidenze a favore dei lavoratori.

Cotesti spettacoli, destinati particolarmente alle località in cui si svolgono i corsi professionali per i contadini, saranno ripetuti però anche in altri centri in accordo con le locali sezioni del Dopolavoro e nei giorni consacrati alle manifestazioni rurali, oltre che presso le scuole agrarie e le scuole rurali.

L'iniziativa della C. F. L. A. è, senza dubbio, bella e utile e potrà essere vantaggiosamente ripresa — ai fini dell'istruzione professionale dei lavoratori — da altre associazioni sindacali. È evidente che il problema finanziario e quello organizzativo non sono tali da preoccupare un grande istituto quale è una Confederazione. Più difficile si presenta, invece, il problema dei programmi. La Confederazione Fascista Lavoratori dell'Agricoltura lo sta risolvendo in due modi: da un lato, chiedendo i film d'attualità e di propaganda fascista all'Istituto Luce, naturalmente, e quelli di carattere istruttivo professionale ai vari enti preposti a tale compito; dall'altro, accingendosi a produrne per proprio conto.

Difatti, a cura del servizio di propaganda della Confederazione, si stanno elaborando alcuni film di carattere documentario, relativi a certi fondamentali aspetti e problemi della agricoltura italiana, quali la bonifica (nel suo complesso significato di redenzione della terra e della stirpe), la compartecipazione collettiva (si-

stema adottato nel Mantovano e a Maccarese e prossimo ad essere sperimentato anche nell'interno della Sicilia), la campagna risicola e l'impiego della mano d'opera femminile nella monda del riso (argomento di grande interesse sociale, il quale offre occasione di illustrare le molte provvidenze del Regime a favore delle mondine), la casa rurale-tipo (problema posto dal Fascismo all'ordine del giorno della Nazione per la tutela della stirpe e la dignità del lavoro agricolo) e l'applicazione della meccanica agraria (film elaborato in accordo con la collaborazione tecnica dell'Istituto di Tecnica e Meccanica Agraria).

Altri film di carattere istruttivo ed educativo, in corso di elaborazione, saranno destinati esclusivamente alla propaganda tra le Massaie rurali. Essi avranno per argomento l'avicoltura, l'igiene, la cura della casa e del bambino.

Un altro esperimento — il quale interesserà anche, in modo particolare, tutti i cineasti italiani — è allo studio presso la C.F.L.A.: la produzione di film di carattere artistico, i quali avranno per ambiente le campagne italiane e saranno interpretati esclusivamente da rurali. Tenui vicende animeranno questi film, i quali, però, nella descrizione dei luoghi, dei costumi, delle condizioni locali, avranno valore documentario. Essi saranno realizzati sotto la guida del dirigente il servizio di propaganda della Confederazione e con la collaborazione, per le rispettive materie, di tecnici agricoli della Confederazione stessa e di tecnici del cinema.

Due di cotesti film sono entrati già nella prima fase di elaborazione e tra pochi mesi potranno essere proiettati. Saranno due corti metraggi sonori e parlati, di circa cinquecento metri ciascuno ed a passo normale.

Il primo avrà per ambiente la risaia durante la campagna di monda. I luoghi, la fatica delle mondine, i nidi organizzati per i figli di queste lavoratrici, si prestano ad una descrizione viva e colorita di indubbio interesse documentario ed artistico, il quale sarà accresciuto dalla piana narrazione della vicenda. Danze e canti locali saranno opportunamente inseriti in questo come nell'altro film, con il concorso artistico e folcloristico dei gruppi delle Massaie rurali.

L'elemento muliebre predomina in questo film, specchio fedele dell'annuale invasione femminile della risaia. La scelta delle interpreti non è stata troppo difficile, poichè abbondano tra le mondine ragazze belle, fotogeniche ed intelligenti. Durante la campagna di monda, queste lavoratrici sogliono organizzare per loro diletto, nei giorni di festa, recite all'aperto su palcoscenici improvvisati, dimostrando insieme ad una viva passione per l'arte, istintive qualità di attrici. Questo fatto ha facilitato il compito degli organizzatori del film e semplificherà anche, indubbiamente, la loro fatica allorchè si inizieranno le riprese. Così sono state scelte per le parti pricipali alcune ragazze, le quali, alla bellezza di tipo schiettamente rurale e italiano, accoppiano rimarchevoli qualità di intelligenza e di recitazione.

L'elemento maschile predominerà invece nel secondo film, il quale si svolgerà sul Tavoliere delle Puglie ed illustrerà la vita di quei rurali laboriosi e fecondi, buoni combattenti di due grandi battaglie di pace e di civiltà: la battaglia del grano e quella demografica. Anche gli interpreti di questo film saranno scelti esclusivamente tra i contadini del luogo.

Non intendiamo riaprire la polemica su l'impiego e il rendimento degli attori professionali e di quelli improvvisati, ma è certo che per film di cotesto genere occorre gente istintiva e sincera, del luogo e del mestiere, anche per non far ridere il pubblico a cui i film stessi sono destinati: pubblico che se ne intende e che scoprirebbe subito gli artifici anche del miglior attore camuffato da rurale. E chi sa che dal gruppo degli ingenui interpreti dei primi film rurali — dalle belle mondine della valle Padana o dai forti contadini del Tavoliere — non esca l'attrice o l'attore di domani per Cinecittà.

VITTORIO CARDINALI

(da *Il Lavoro Fascista*).

Sezioni cinematografiche dei Guf

La Rivista « Cinema » del 10 giugno ha pubblicato nella rubrica « formato ridotto » una serie di notizie sull'attrezzatura tecnica e sull'organizzazione dei Cine-Guf che non sono del tutto esatte.

Facciamo notare innanzitutto che la sovvenzione del Ministero della Cultura Popolare alle Sezioni Cinematografiche per la loro attrezzatura tecnica è stata di L. 150 mila. La distribuzione di tale somma è stata fatta tenendo presente sia la passata attività delle varie Sezioni, che le possibilità di sviluppo ed altre considerazioni di carattere tecnico. Da quanto risulta dagli acquisti fatti sino a questo momento, i Cine-Guf con dette sovvenzioni si sono provvisti essenzialmente di macchine da ripresa, proiettori ed accessori di vario genere. L'osservazione fatta dalla Rivista « Cinema », che la dotazione Ministeriale si è esaurita esclusivamente nell'acquisto di pellicola non risponde quindi a realtà. Per essere anzi precisi si può affermare che l'unico Cine-Guf che, con la quota messa a sua disposizione, ha acquistato pellicola da impressionare, è stato quello di Padova il quale, però, già risultava in possesso del seguente materiale:

1 Macchina da presa Siemens tipo B con obbiettivo Brh Glaukar f. 2,8 N. di matr. 362236;

1 Lente addizionale per detta Buxh S. Siemens;

1 Schermo giallo N. 1 Buxh S. Siemens;

1 Proiettore Agfa — mod. CSR — con obbiettivo Agfa-Oppotar f. 5 cm. N. di matr. 19769 e relativa valigia in fibra con bobine;

1 Treppiede Kodak-Special con testa panoramica per detta;

2 Riflettori Agfa;

1 Treppiede estensibile per detti;

5 Riflettori in latta stagnata;

5 Treppiedi per detti;

1 Ponte allungabile e smontabile per sostegno riflettori;

7 Lampade Osram Nitraphota — tipo B (500 W.);

2 Riflessi argentati grandi;

2 Riflessi argentati piccoli;

2 Quadri elettrici portatili per comando riflettori;

1 schermo smontabile in tela per proiezioni;

1 Pressa incolla-film Kodak tipo « rapido »;

1 Visionatore di fotogrammi Kodak da tavolo;

50 Metri treccia;

1 Quadro per la ripresa diretta di didascalie.

D'altra parte è opportuno anche considerare che alcune Sezioni Cinematografiche avevano già una buona attrezzatura tecnica ed hanno ritenuto quindi di acquistare un po' più largamente materiale sensibile per le loro esercitazioni pratiche. Il Guf di Napoli, per esempio, essendo perfettamente attrezzato di tutto il materiale necessario per le riprese e proiezioni « mute », ha provveduto con l'attuale sovvenzione ad acquistare un proiettore sonoro e pellicola.

Hanno acquistato sino a questo momento macchine da ripresa i Gine-Guf di Pisa, Perugia, Catania, Bari e Asti; la maggior parte di questi si è provveduta anche di vari obbiettivi, schermi, treppiedi, ecc. Hanno acquistato macchine da proiezione i Cine Guf di Udine, Trieste, Perugia, Napoli, Livorno, Bolzano, Bologna. Naturalmente ci riferiamo sempre ad acquisti fatti con le sovvenzioni oggetto di considerazione e per un ammontare complessivo ancora della metà della somma stanziata.

Per ciò che riguarda la compilazione di un catalogo dei film di produzione Guf comunichiamo a « Cinema » che sin dallo scorso maggio è stata ripresa la raccolta dei dati necessari per il raggiungimento di tale scopo.

SOSPENSIONE DELLE MATTINATE CINEMATOGRAFICHE

La maggior parte dei Cine-Guf ha sospeso per il periodo estivo l'organizzazione delle mattinate cinematografiche. È con vivo compiacimento che si prende atto della ottima organizzazione con cui tale attività si è svolta, e dei risultati raggiunti. Per molte Sezioni questa iniziativa ha contribuito anche a dare un apporto finanziario per incrementare l'attività sperimentale.

CATALOGO FILM DI PRODUZIONE GUF

Pubblichiamo il secondo elenco dei film realizzati dalle Sezioni Cinematografiche.

CINE-GUF GENOVA

Anno 1934-XII — *Porto* - Film a passo normale 35 m/m. *Regista*: P. Portalupi. *Soggetto*: Documentario della perfetta attrezzatura del nostro porto. Da una planimetria che scorre sullo schermo si passa in dissolvenza ad una visione aerea del porto. Ci si inoltra nei diversi reparti e si scende ad analizzarli nei loro dettagli più interessanti.

Copia positiva in buono stato.

Ha partecipato ai Littoriali dell'anno XII a Firenze ottenendo un premio speciale dell'Istituto « Luce ».

Anno 1935-XIII — *Nave* - Film a passo ridotto 16 m/m. *Registi*: G. Paolucci e P. Portalupi. *Operatore*: P. Portalupi. *Soggetto*: il protagonista, uomo disorientato ed inutile, senza uno scopo nella vita, trova, col lavoro in una nave da guerra che alla fine viene varata e nell'atmosfera del fascismo la sua strada.

Copia positiva in buono stato.

1) Littoriali Anno XII a Roma: ottavo posto;

2) Mostra Internazionale del passo ridotto a Venezia dello stesso anno ottenendo il 2° posto nella categoria film a soggetto;

3) Concorso Internazionale di Berlino: ottenendo il 3° posto nella categoria film a soggetto.

Offesa e difesa chimica - Film a passo ridotto 16 m/m. *Regista*: P. Portalupi - *Operatore*: P. Portalupi. Realizzato con la collaborazione scientifica del prof. Soldi della R. Università di Genova. *Soggetto*: Documentario scientifico sull'azione dei gas asfissianti e sui mezzi di difesa.

Copia positiva in buono stato.

Partecipò ai Littoriali dell'Anno XIII a Roma.

Acquistato dall'UNPA di Genova.

Anno 1936-XIV — *Camionale* - Film a passo ridotto 16 m/m. *Regista*: P. Portalupi. *Soggetto*: Documentario sulla nuova grande strada imperiale voluta dal Duce.

Copia positiva in buono stato.

Partecipò ai Littoriali dell'Anno XIV a Venezia ottenendo l'ottavo posto.

Anno 1937-XV — *Primavera* - Film a passo ridotto 16 m/m sonorizzato. *Regista*: P. Portalupi. *Operatore*: P. Portalupi. *Interpreti*: Emilio Giordana, Edoardo Grasso, Rita Firpo, Ada Abate. *Soggetto*: di G. Paolucci - Un giovane studente vive in provincia; viene a Genova per i suoi studi universitari: a causa del suo carattere troppo sentimentale si trova vittima di una serie di incidenti spiacevoli. Ritorna ai suoi

fiori e finisce per rappacificarsi con quelli che gli rendevano insopportabile la vita universitaria.

Copia positiva in ottimo stato.

Ha partecipato ai Littoriali di Napoli dell'Anno XV, ottenendo il secondo posto in classifica.

Vedere lo Zoo - Film 16 m/m. *Regista*: P. Portalupi. *Operatore*: P. Portalupi. *Soggetto*: Documentario a trama illustrante la vita che si svolge nel giardino zoologico del Governatorato di Roma.

Ha partecipato al concorso nazionale indetto a cura dell'Azienda Giardino Zoologico del Governatorato di Roma, sotto gli auspici del Ministero della Cultura Popolare. È in attesa di classifica.

CINE-GUF BARI

Anno 1936-XIV — *La città a 200 all'ora* - Film a passo ridotto 16 m/m. *Regista*: Edmondo Cancellieri. *Operatore*: Edmondo Cancellieri. *Soggetto*: Documentario di fantasia di m. 120. Impressioni cinematografiche di una città, nei momenti di lavoro e di studio, di vita e di morte.

Il film è in buone condizioni.

Terra di Bari - Film a passo ridotto 16 m/m. *Regista*: Edmondo Cancellieri. *Operatore*: Edmondo Cancellieri. *Assistente*: Vito Nitti. *Soggetto*: Documentario di metri 250, turistico, ora incompleto.

2° premio di L. 1000 al Concorso Nazionale Turistico dell'Anno XIV.

Anno 1937-XV — *Bimbi* - Film a passo ridotto 16 m/m. *Regista*: Edmondo Cancellieri. *Operatore*: Edmondo Cancellieri. *Assistente*: Vito Nitti. *Soggetto*: Documentario di m. 130. Momenti di vita dei bimbi d'Italia dalla nascita all'età che imbracciano il moschetto.

Il film è in buone condizioni.

8° classificato ai Littoriali dell'Anno XV.

LUIGI FREDDI - DIRETTORE
LUIGI CHIARINI - VICE DIRETTORE RESPONSABILE

« LABOREMUS » Via Capo d'Africa, 54. Telef. 74.633 - Roma